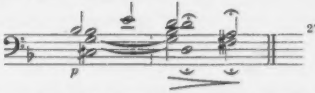
Feldgeſchrei des Skandals ausſieht, ſeiner Glatze, ſeines moralwidrigen Naſenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerierer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüſſel von weitem hören laſſen, ein Fagottkünſtler, der nicht nebenbei Violine ſpiele wie Paganini, brauche ſich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten; kurz, einen ganzen Shakeſpeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz", entſchuldigte er ſich (er iſt beiläufig Hausfreund im Redaktionspalaſt und Ambroſias Schalträger), „aber Frl. Beda fängt ſoeben den Bolero an." Grundes genug, ihm den Rücken zu kehren. Du kennſt dieſe zarte, liebetrunkene Kompoſition, dies Bild von ſüdlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung — und nun Beda mit ſchwärmeriſcher Lieblichkeit am Klavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu zeigen .. Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonäſe. Die Begebenheiten drängten ſich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein paar Polonäſen hinweggehen (der Komponiſt war ſelbſt zugegen, ein etwas ſachter, aber angenehmer Mann wie ſeine Polonäſen). Den Bravourwalzer von Liſzt droſch Ambroſia mehr, als ſie ihn verſtand, und ſchwitzte ſichtlich. Nur mit Wut könne man ſo ein Ungeheuer bezwingen, ſagte ich ihr ins Ohr, und ſie täte ganz gut, daß ſie nicht ſchonte. Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schickſal des Abends entſcheiden ſollte. Die ſchönen Melodien dieſer Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redakteur kreiſte. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, ſagte ich ihm, einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals. Und da de Knapp nicht viel Deutſch verſteht, überſetzte ich es ihm flämiſch noch einmal mit den Augen. „Entſchuldigen Sie, mon cher", ſtotterte er, „aber Frl. Ambroſia warten zur Polonäſe." Jetzt aber gewahrte ich erſt meine ſchlimme Lage. War es denn nicht derſelbe Tanz, den ich Beda verſprochen? Andrerſeits, wie würde mir Ambroſia je verzeihen? Wird ſie nicht die Liebespfeile, mit denen ſie mich jetzt beſtürmt, ſpäterhin in kritiſche Aqua Toffana eintunken, mich herunterma chen nach Noten? Ein Blick nach Beda, und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, Du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber ſich in ſolcher Muſik an ſolcher

Seite zu ergehen, auf Strahlenfittichen mit solchem Mädchen durchs Blau zu schweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch, an Chopin zu erinnern, damit sie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einsamen seligen Höhe herabstürze. Als sie mich aber fragte, ob sie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechanisch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopins Mund beinahe ähnlich, die Gestalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er sich des rechte Auge mit der Hand, das andere starrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde spielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut", sagte ich, vielleicht etwas scharf, denn sie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein", antwortete ich, „eher an die Zukunft." Hart und stumm schritt ich fort. Ambrosia, die ohne Tänzer neben de Knapp sitzend mit zuckenden Lippen zugesehen, entfernte sich eilig. Kurz darauf flüsterte de Knapp Beda'n etwas ins Ohr; sie ward bleich und entschuldigte sich, daß sie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannst Du ermessen! Der Anblick de Knapps gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja, als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen Dritten etwas von „unanständigem Benehmen gegen die Töchter des Hauses" fallen ließ, forderte ich ihn ohne weiteres, natürlich auf Schuß. Denke Dir aber, was ich von Eusebius höre, der mich mit geheimnisvollem Wesen in eine Nische zieht und erzählt, an seinem Korb wäre ich schuld; der Vater Redakteur hätte Beda'n ausdrücklich verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein Dreiviertel-Faust sei, vor dem sich zu hüten wie vor einer Liszt'schen Komposition, — Beda uns aber wahrscheinlich unserer großen Ähnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, — daher das plötzliche Abtreten Bedas, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Bestand der Sache unterrichtet worden usw. Und dieser Redakteur, dieser phantasielose Zopf, dessen kritisches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für seine »Neuste« über die eben gehörten Tanzmusiken liefern möchte, versichert mir, daß er mich an sein Haus (an Ambrosia, der ein Mann fehlt, natürlich, da sie schon einer ist) zu ketten wünsche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten gewesen; daß ich aber Bedas wegen wie ein Lamm vor

ihm ſtand und nichts ſagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an allem nur Chopin die Schuld. Fl.



Nachſchrift. Wie ich's vorausgeſehen! — Nr. 37 der »Neuſten« enthält eine Rezenſion unſeres Karnevals: „Das wären einmal wieder Zwiebelmonſtra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne, — Komponiſten ſollten ihre Werke doch erſt die Linie paſſieren laſſen, ehe ſie entſtöpſelten, — ſollten nicht denken, daß, wenn ſie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden" uſw.

NB. De Knapp hat ſich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht[274].

---

40. Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als geſtern der Sturm ſo wütend an meine Fenſter ſchlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen ſchien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetiſcher Hauptmann, vor die Seele und ließ mich alles draußen deinethalben vergeſſen.

Schon im Jahre 183* hatte ſich, kaum wußten wir wie, in unſerem Kreiſe auch eine ſchmächtige, würdige Figur eingefunden. Niemand wußte ſeinen Namen, niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann" hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Muſik gab, ſetzte ſich dann ſtill, als würde er nicht geſehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben geſpielt war, die treffendſten, tiefſinnigſten Gedanken vor[275]. „Euſeb", ſagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus »Wilhelm Meiſter« in unſerem wildverſchlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Kapitän dafür und ließen ihm ſein Inkognito?"

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, ſo wenig er über ſich ſprach, ja wie er auch jedem Geſpräche über ſeine Verhältniſſe ſorgfältig auswich, ſo ſtellte ſich nach allen Nachrichten ſo viel feſt, daß er ein Herr v. Breitenbach, ein aus[276] *ſchen Dienſten verabſchiedeter Militär mit

so viel Vermögen, „als er gerade brauche, und so viel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er teils in Rom und London, teils auch in Paris und Petersburg gewesen, meistenteils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethovensche Konzerte zum Entzücken spiele, auch Spohrsche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei sich hatte. Überdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thucydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe usw.

An allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht hatte und, nach Hause gekommen, uns im Vertrauen sagte: „Greulich spiel' er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen. [Es sei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Klavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: ‚Komm, der macht sich seine Musik selbst.'] Und natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethovenschen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohrschen Konzert, die »Gesangsszene« geheißen, und der letzten großen B-dur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studiert. Oft kam er auch freudig und meldete, wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte, und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten — manchmal aber auch niedergeschlagen, daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und daß er doch nicht ablassen könne, von neuem zu versuchen.

Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor als ihm, Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erst alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort „Tadel" kannte er

gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, ſo ſah man ihm an, daß es für ihn gar nicht exiſtiere; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdiſches gutes Weſen aufgenommen worden, als er vor kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermuteten ihn auf einer größern Fußreiſe, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen leſend ſeine Todesanzeige fanden. Euſebius machte hierauf folgende Grabſchrift:

Unter dieſen Blumen träum' ich, ein ſtilles Saitenſpiel; ſelbſt nicht ſpielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verſtehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehſt, verſuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmſt, je ſchönere Klänge ich dir zurückgeben will[277].

41. Sinfonien.

Ch. G. Müller, Dritte Sinfonie (in C-moll). Werk 12.

A. Heſſe, Dritte Sinfonie (in H-moll) für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 55.

F. Lachner, Dritte Sinfonie (in D-moll), für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von V. Lachner. Werk 41.

Über die Sinfonie von Ch. G. Müller enthält die Zeitſchrift bereits einen ausführlichen Aufſatz, den wir, da wir ihn auch jetzt als richtig befinden, nachzuſchlagen bitten*; ſie iſt uns immer als ſein freiſtes und eigentümlichſtes Werk erſchienen, dem wir glückliche Nachfolger verſprachen, bis jetzt umſonſt, da der tüchtige Mann ſeitdem nichts wieder im Sinfonienfach geſchrieben. Mit großem Unrecht; denn dies gerade ſcheint uns ſein Terrain, aus dem er ſich nicht verdrängen laſſen ſollte. Alles will Zeit — hier zumal, wo die häufige Namensverwechſelung der Verbreitung des Werkes allerdings Eintrag tut. Alſo mit friſcher Kraft wieder an eine neue Sinfonie!

Die 3te Sinfonie von Heſſe gleicht ſeinen andern Kompoſitionen aufs Haar; man kann kaum faßlicher und logiſcher denken als er. Eines löſt ruhig und in bekannter Weiſe das andere ab bis zur Hauptkadenz in der Mitte, wo es wieder vom Anfang mit der gewöhnlichen Modulationsänderung angeht. An ein Vergleichen, etwa mit den Beethoven-

* Vgl. Aufſatz 13, Bd. I, S. 66 ff.

ſchen Sinfonien, iſt hier nicht einmal zu denken; der Komponiſt lebt ſo in und von Spohr, daß man, was man ſonſt bei allen neuen Sinfonien, kaum einen Anklang an Beethoven nachweiſen kann. Im Beſitz ſo vieler äußeren Kunſtmittel, an der kräftigen Orgel aufgewachſen und Meiſter darauf — mit einem Worte, er muß ſich mit aller Gewalt von der einſeitigen Verehrung dieſes Meiſters losmachen, dem ſelbſt gewiß die Selbſtändigkeit ſeines Schülers als Komponiſt über deſſen Anhänglichkeit an eine Manier geht, aus der für die Sinfonie kaum etwas zu gewinnen iſt. Was hilft freilich alles äußerliche Anregen, wo ein ſtarkes Selbſtaufraffen, ein energiſches Anpacken der Kunſt einmal von einer andern Seite gefordert wird! Der Künſtler iſt uns aber in ſeiner deutſchen gründlichen Natur zu wert, als daß wir ihn nicht darauf aufmerkſam machen ſollten. Er iſt noch jung und gebe lieber eine Heſſeſche Ouvertüre als drei Spohr-Heſſeſche Sinfonien; er muß aus dieſem Gefühlseinerlei heraus, will er ſich Platz in der Welt machen. —

Das Urteil unſerer Zeitſchrift über Lachners Preisſinfonie hat dem ſonſt wohlwollenden »Wiener Muſikaliſchen Anzeiger«, der gerade den Schreiber jenes Artikels[278] immer mit einer Auszeichnung behandelte, die er kaum verdiente, zu einem ordentlichen Ausfall auf unſer Blatt Anlaß gegeben. Wäre er nicht anonym geſchehen, ſo ſollte darauf geantwortet werden; ſo aber, unſerm Grundſatz gemäß, nicht. Nur dagegen verwahren wir uns in Kürze, als wären in jenem Bericht über die Aufführung in Leipzig die Wiener Kunſtrichter geringſchätzig angeſprochen worden. Man ſchlage nur nach, ob er eine Silbe mehr enthält, als was die Unparteilichkeit ſagen kann, wo etwas, das es nicht verdient, ungebührlich erhoben wird. Was hilft da alles Berufen auf die Aufnahme in Wien, die übrigens nach andern Berichten nichts weniger als glänzend geweſen ſein ſoll, was auf die in München, wo der Komponiſt lebt und ſelbſt dirigiert, alles Aufſteifen auf das Urteil des Hrn. G. W. Fink, der immer vermittelt, — die Sinfonie bleibt dieſelbe, wie ſie Tauſende und wie wir ſie gefunden, und die Zukunft ſoll's zeigen. Dagegen loben wir uns dieſe 3te Sinfonie, die, wie nach Jean Paul die Welt, zwar nicht die beſte, aber doch eine ſehr gute iſt. Lachners eigentümliche Miſchung zeigt ſich zwar auch in ihr mit all ihren Schwächen und Vorzügen, was die ſichere Anlage, große Breite, die Ausführung in deutſcher, Kantilene in italieniſcher Weiſe, die glänzende Inſtrumentation, die gewöhnlichen Rhythmen, den korrekten Stil, die vielen Quintenzirkelgänge uſw. anlangt, — indes iſt alles in eine glückliche Überein-

stimmung gebracht, daß man immer in ruhiger Spannung gehalten wird, und das Ganze in einer höheren potenzierten Stimmung niedergeschrieben, so daß sie uns, was Schwung und Leben betrifft, das Beste deucht, was wir von Lachner kennen. Nur der letzte Satz ermattet an sich wie andere, trotz aller äußerlichen Anstrengung. Daher kam es wohl auch, daß der Sinfonie bei einer frühern Aufführung in Leipzig der Beifall ausblieb, den sie der ersten Sätze halber im meisten Bezug verdient. Denn das Adagio und namentlich die erste Partie des Scherzos kommen an Frische dem ersten Satz nicht allein gleich, sondern überbieten ihn selbst in vielen meisterhaften Zügen. Möge ihm alles so gelingen und er immer das ausscheiden, von dem er sich als Künstler selbst gestehen muß, daß es seiner nicht würdig ist. Wir sind weit entfernt, sein Talent herabzusetzen, und wissen, wo wir Echtes sehen, kaum Worte, ihm Anerkennung zu verschaffen. Alles andere aber kümmert uns nicht; wir meinen es aufrichtig mit der Kunst und haben es stets mit den Besten gehalten.

---

42. Musikfest in Zwickau.

Am 12ten Juli 1837.

„Bester Kapell- und anderer Meister", sagte ich auf der Hinfahrt zum Fest, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieses kleine Zwickau, trotz seiner alphabetischen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich[279] zu sein, beim Himmel vielleicht die sechste in der Welt ist, die den »Paulus« aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, sondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich." Und wie denn die ganze Gegend heiter und gesprächig stimmt, so vollends einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngster Bewohner war, d. h. der in selbiger Feststadt zu seiner Zeit geboren; daher man in diesen Zeilen vergebens auf scharfe Kritik passen mag, sondern auf die lindeste, hingebendste, die je ein Musikfest veranlaßt, was viel sagen will.

Die Aufführung geschah also zum Besten der Sankt Marienkirche, in der sie auch stattfand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es, wenn auch nicht im reinsten Stil gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meister, teilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lukas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet

war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten — alles weniger überladen als vielleicht vernachlässigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, so daß eine Auspuzung und Verschönerung der Kirche an der rechten Zeit scheint. Wie aber der Ort, wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin, wo der Berichterstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des »Weltgerichts« stehend akkompagnierte am Klavier und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnähme; heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die ruhige, wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüßte in Sachsen[280] keine für Musik günstiger gebaute.

Der Hauptschmuck des Festes war Mad. Bünau, unter dem Namen Grabau wohl allen bekannt. Vielleicht daß hauptsächlich ihre Gegenwart Mitwirkenden wie Zuhörern eine Teilnahme einflößte, ohne welche das Ganze weniger glücklich vonstatten gegangen wäre. Ihr zur Seite war ihr Bruder, Hr. Grabau, Organist aus Verden ohnweit Bremen, ein sehr gewandter Musiker, der die Tenorpartien übernommen hatte, und Dlle. Piltzing, letzten Winter zweite Konzertsängerin in Leipzig. Den Paulus gab ein Dilettant, in die andern Partien hatten sich ebenfalls angesehene Dilettanten und Dilettantinnen geteilt. Dirigent war Hr. Kantor H. B. Schulze, der gute und sichere Tempos angab und für die Mühe langen Einstudierens durch Aufmerksamkeit des gegen 200 starken Personals sich belohnt fühlen wird.

Was Mad. Bünau sang, war natürlich alles trefflich, namentlich die Arie »Jerusalem«, die vom Komponisten für sie wie besonders geschrieben scheint. Eine Stelle, die freilich auch mittelmäßig ausgeführt ihre Wirkung niemals verfehlen kann, die Musik nämlich bei den Worten: „Siehe, ich sehe den Himmel offen", kam so gut heraus wie irgend bei der Aufführung in Leipzig; ebenso der Chor: „Siehe, wir preisen selig, sie, die erduldet." Worin aber die Zwickauer der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht sie übertraf, das war im Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" mit seinen höchst feierlichen Zwischenspielen der Trompeten und Posaunen, wie denn der dortige Stadtmusikus seit Jahrzehnten im Ruf steht, die besten Messingbläser der Gegend gebildet zu haben. Dagegen hatte der Chor der Frauenstimmen, da, wo die Stimme

vom Himmel den Saul anredet, nicht die Wirkung, die von dieser eigentümlich-schaurigen Musik zu erwarten war. Im übrigen waren die Chöre, sieht man von strengster Präzision und namentlich von Deutlichkeit der Aussprache ab, wohleingeübt und immer auf dem Platze.

Vom Eindruck auf das Publikum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meistens Fremden, bestand, so schienen besonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im übrigen kann man sich denken, daß viel von „Gelehrtheit der Musik, strengem Generalbaß" und endlich von der „großen Länge" die Rede war, in welchem letztern Punkt ihnen auch nicht gerade zu widersprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelssohns Bild aus seiner nahen Wohnung, das schnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meisters mit den höchsten Lobsprüchen[281].

43. Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 23sten Juli 1837.

Das Konzert, das Hr. M.-D. Pohlenz vergangenen Sonntag zu einem milden Zweck[282] in der Thomaskirche veranstaltet hatte, war durch Wahl, Besetzung und Ausführung der Kompositionen eines der vorzüglichsten. Die Ouvertüre zur Tauris'schen »Iphigenie« fing an und mag sich in der Kirche wohl prächtiger als irgendwo ausnehmen; sie ist urkräftig und wirkt ewig gleich. Eine Arie aus der »Schöpfung« folgte, die bekannte des Engel Gabriel „Auf starkem Fittich", so vollkommen schön gesungen[283], daß sich weiter gar nichts darüber sagen läßt. Hr. Konzertmeister David spielte hierauf den ersten Satz eines neuen Konzerts in H-moll, auch, daß sich darüber nichts sagen läßt, bis auf einige neckische Figuren der Flöten, die mehr in den Konzertsaal gehören. Hätte es mit dem Konzert keine Eile gehabt, so hätten wir vielleicht ein Bachsches Violinkonzert zu hören bekommen. Bittgesang, Terzett und Schlußchor aus den »Jahreszeiten« von Haydn schlossen den ersten Teil; eine Fülle von Musik. — Mit ganz besonderem Dank gegen den Dirigenten müssen wir aber die Aufführung der neusten Messe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchstabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den

Wolken klingenden Stellen macht, wo es einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, kurios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Zeremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in C-moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohnegleichen in der Welt dasteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber, wie gesagt, auch die Messe so viel, daß man sich alles einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künstler seine „schönen Tage" hat, wo ihm nichts mißlingt, so auch die Masse; und wie an demselben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen störte, war auch der Vortrag der Messe klar und schön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteste Dank für den milden und künstlerischen Zweck, den sie diesmal in seltener Vereinigung erreicht haben. —

44. Lied und Gesang.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

»Esther«, ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abteilungen von L. Giesebrecht, für eine Singstimme mit Pianoforte komponiert von K. Loewe. Werk 52.

König Kasimir von Polen verlangt die schöne Jüdin Esther zur Buhlin. Sie ergibt sich ihm unter der Bedingung, daß ihrem aus Ungarn vertriebenen Volke Schutz in seinem Lande zugesichert werde, dagegen sie ihren Erstgebornen christlich taufen lassen muß. Später sterben der König und das Kind. Die Mutter wird aus dem königlichen Schloß gewiesen. Ihr Kind liegt auf dem Christenkirchhof.

Dies der Inhalt des Gedichts, das man neu und natürlich erfunden nennen muß, wenn es sich auch erst nach öfterem Lesen in seinen einzelnen Teilen vor uns entfaltet. Namentlich schwankt man bei den ersten Versen, wem sie in den Mund zu legen, — ob dem Königssohne, der noch nicht zum Thron gelangt ist, oder irgendwem. Wieviel musikalische Elemente die Handlung übrigens in sich begreift, sieht jeder; ein übermütiger Herrscher und ein gedrücktes Volk, ein großer König und eine schöne Jüdin, der Schmerz der Mutter und die Aufopferung für ihr Volk: Gegensätze, wie sie die Musik wiederzugeben und wie sie ihrem Charakter nach niemand besser als gerade Loewe zu einem Gemälde zu vereinen vermag.

Jedes der Lieder hat ſeinen beſondern Ton. Im erſten heimliches Sehen, feurige Liebeserklärung, Abwehren der Jüdin: „Chriſt, deine Liebesworte brennen mir in die Seele heiß und ſcharf. Von Israel ſollt' ich mich trennen, das Gott erwählt, das Gott verwarf?“ Faſt alles A-moll, wenig C-dur[234].

Im zweiten Abſchnitt Verlangen des Königs nach Eſther, drohender Ton, da ſie jenen ausſchlägt, drohendere Wiederholung. F-dur geht nach Moll. Endlich entſchließt ſie ſich: „Doch, König, nur um hohes Pfand, um der Hebräer Heil und Leben und um dein halbes Polenland.“ Die Muſik iſt leidenſchaftlich, faſt theatraliſch.

Im dritten Liede erſt Ergebung Eſthers und Troſt im Heil, das ſie über ihr Volk gebracht; dann Schmerz über ihren Erſtgebornen: „Wohin, wohin? die Prieſter kommen, die Taufe hat ſein Haupt genetzt.“ Das folgende Motiv erinnert an eines aus dem zweiten Abſchnitt.

Im vierten Liede Freude Eſthers an ihren Zwillingstöchtern, die man ihr gelaſſen, mit eigentümlicher Begleitung. Meldung vom Tode ihres Sohnes: „Gott Abrahams, du haſt gegeben! Was du genommen haſt, iſt dein.“ Prächtige Akkorde, die ſich in ein Glockengeläute verlieren. Der Marſchall ſagt den Tod des Königs an. Sie wird fortgewieſen: „Kommt Kinder, kommt zu unſerm Volke, die Judengaſſe nimmt uns auf.“ Der Rückblick auf den Anfang des Ganzen hebt ſich in der Muſik zart hervor.

Im letzten Liede reiches A-dur. Israel iſt wohlhabend worden: „Auch meine Zwillingstöchter ſtehen wie Lilien Gottes aufgeblüht: doch muß ich ſtill im Leide gehen“, ſpricht Eſther. Die Muſik kehrt in das urſprüngliche A-moll zurück: „Das weiße Kreuz, das iſt ein Zeichen, da ſind' ich meines Sohnes Grab. Hier iſt es ſtill, hier möcht' ich weinen“ uſw. Und der Vorhang rollt leiſe über die einſame Szene.

»Der Gott und die Bajadere«, von Goethe. — »Ritter Toggenburg«, von Schiller. — »Die Braut von Korinth«, von Goethe. — 7 Gedichte aus den »Bildern des Orients« und der »Frithiofsſage«. — Hymne, von Rellſtab. — 3 Geſänge, von Goethe. — Sämtlich komponiert für 1 Singſtimme mit Pianoforte von Bernh. Klein.

Heft 1—6 der nachgelaſſenen Balladen und Geſänge.

Wenn Loewe faſt jedes Wort des Gedichtes charakteriſtiſch ausmalt in der Muſik, ſo zeichnet B. Klein ſeinen Gegenſtand, gleichviel welcher es ſei, nur in den nötigſten Umriſſen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunſtwerk noch nicht und kann unter Umſtänden ebenſo tadelns-

wert sein als das Entgegengesetzte, Überladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieses schön-menschlichste aller Gedichte, was dessen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen ist. Wo die Dichtung aber sinnlicher, malerischer, indischer wird, bleibt die Musik meistens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleischigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Loewe und viele der Neueren oft zu materiell auftragen, tut es Klein zu wenig, und wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Lust. Denke man sich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg, und man findet oft fast nichts als allgemeine Harmonien, gewöhnliche Rhythmen und Melodien. Diese Hartnäckigkeit, mit der wir in Kleins Kompositionen alle materiellen Mittel vernachlässigt sehen, beiseite gelassen, empfängt man, wie wir versichern können, in den beiden Goetheschen Balladen zwei höchst edle, ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen sich der Komponist sichtlich selbst gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Teil an der letzteren hat, so erhebt er sich namentlich am Schluß von »Mahadöh«, gleichwie der Gott mit der Bajadere selbst, daß man der seligen Erscheinung, die sich mit dem Äther vereint, noch lange und tiefergriffen nachschaut.

Ebenso schmucklos und ruhig wird uns die Geschichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen stehen sogar still. Um zu wirken, bedarf die Musik der Belebung durch zarteste Deklamation, wie sie dem Vortrage B. Kleins so eigen gewesen sein soll. Die Musik an sich bietet nichts Besonderes.

Unter den sieben Gesängen zeichnet sich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausspricht. Von den orientalischen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die starren Tegnérschen Sagen um so eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellstab beginnt der Komponist in G-moll und schließt in As-dur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im übrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufassen[285].

In den letztangeführten Goetheschen Liedern scheinen mir das zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignons Lied »Kennst

du das Land« wenn nicht die ſchmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermiſſe, die uns aus den Worten wie aus einem himmliſchen Geſichte entgegenſtrömt.

»Bilder des Orients« von H. Stieglitz, für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Heinrich Marſchner. Werk 90.

Bilder ſind es, die du hier empfängſt, lieber Leſer, — Bilder in ſilbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeſchichte zwiſchen Roſe und Nachtigall ſehen kannſt, oder Hafis' ſeligſchauende Geſtalt, oder ziehende Karawanen, oder ſchnaubende Maurenroſſe. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländiſchen Quell über Ananasfrüchte [hinfließend], und der Sänger ſing die Flut in köſtlichen Schalen auf! Erlabe ſich jeder an ſolcher Muſik, an ſolchem Doppelleben in Sprache und Muſik; hier lebt und flüſtert alles, fühlt ſich jede Silbe, jeder Ton; zwei Meiſter begegneten und verſtanden ſich. Im erſten Liede ſtehſt du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten loſen die Huſſeiniten, wer Turans Mörder ſich dürfte rühmen; im dritten wird Juſſuf Turan rächen. Dann will Fitne den erſchlagenen Geliebten mit ihren Küſſen erwecken — ein Geſang ſo ſchmerzlich, ſo wahr; die Töne ſind wie fallende Tränen. Im fünften aber ſteht Maiſuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie ſie ſeines Beſitzes gewiß iſt, ſo gibt es auch die Muſik feſt, mild, dabei immer orientaliſch wieder. So ſcheint ſich, wo man nur aufſchlägt, Reiz, Friſche, Eigentümlichkeit und Schönheit dieſer Lieder nach allen Seiten hin zu ſteigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre alſo dem Meiſter[286]!

Sechs Geſänge für 1 Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Worte von G. Keil. Muſik von Ferdinand Stegmayer. Werk 13.

Das ausländiſche Geſinge aus dem Feld zu ſchlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Muſik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunſtgemäß ausſpricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schützung unſeres guten deutſchen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß jeder; man könnte ganz Deutſchland alljährlich damit überbauen. In dieſer Unzahl aber nichts zu überſehen, wer vermöchte das, und wieviel des Beſcheidenen mag hier verborgen geblieben ſein! Sei hiermit alſo der Lieder von

Stegmayer gedacht, die, wie sie aus einem innigen Herzen kommen, diesen Ursprung nirgends in ihrer Wirkung verhehlen können. Eben nur ein Deutscher kann solche heimliche, trauliche Lieder machen. Dazu singen sie sich, sozusagen, von selbst; nichts, was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erstaunen setzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kusses, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliziöses Ständchen, alles in hübschen Worten, von der Musik belebt und verschönt. Ebenso hält sich die Begleitung wie vom alten Triolenschlendrian so von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliziös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutsamer in Des-dur geschlossen. Unwillkürlich schlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

6 Gedichte aus »Wilhelm Meister« von Goethe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Joseph Klein.
»Das Schloß am Meere« und der »Wirtin Töchterlein«, zwei Balladen von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Joseph Klein.

Soll ich es gleich gestehen, so scheint es mir, als ob sich der Komponist noch zu sehr vor seinem Gedichte, als ob er ihm wehe zu tun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pausen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen, oder fehlt es gar an Sympathie, so kömmt nichts Beglückendes zustande, was es doch sein soll. Dieses Eckige im einzelnen, das dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Gesängen überall im Wege steht, wird noch durch den Übelstand vermehrt, daß der Komponist in kleinen, zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Takt wechselt. Wozu solche Maßregeln? Folgt denn etwa in den »Wilhelm Meister«-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile, und ist's nicht vielmehr der regelmäßigste Pulsschlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im »Kennst du das Land« das ausdrucksvolle „dahin" von den meisten Komponisten so leicht, wie ein Sechzehntel genommen wird. Gewiß soll es nicht, wie z. B. in der »Jessonda«, gewiß aber inniger und bedeutender

akzentuiert werden, als man es in den meiſten der bekannten Kompoſitionen findet. Was aber noch ſchlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethovenſche Kompoſition ausgenommen, keine einzige dieſes Liedes, die nur im mindeſten der Wirkung, die es ohne Muſik macht, gleichkäme. Ob man es durchkomponieren müſſe oder nicht, iſt eins; laßt es euch von Beethoven ſagen, wo er ſeine Muſik herbekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meiſter ſcheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendſten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden ſinnverwandten Uhlandſchen Balladen ſind wohlangelegt und enthalten einzelne ſchöne Stellen. In der zweiten wagt der Komponiſt einen Kampf mit Loewe. Der Gedanke, das Lied mit dem »Gaudeamus igitur« anfangen zu laſſen, wäre zu loben, wenn es nicht der Deklamation der Worte hier und da im Wege ſtünde. Die erſte Hälfte der Antwort der Wirtin gefällt mir durchaus, die zweite ſcheint mir unpaſſend. Wahrer Schmerz ſchreit nicht, ſelbſt bei niederen Menſchen nicht. Um wieviel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte wie die erſte, nur in Es-moll, ſingen laſſen können. So iſt auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des erſten Burſchen viel tiefer in der Muſik als der der übrigen. Loewe hat uns hier ein Meiſterſtück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Kompoſitionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

4 Geſänge für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte von H. Trieſt. W. 1.
6 Geſänge mit Begleitung des Pianoforte von H. Trieſt. Werk 2.

Und wie man einem jungen Komponiſten über ſein Opus 1 nichts Erfreulicheres ſagen kann, als daß es von Talent zeuge, ſo ſoll Hr. Trieſt gleich vornherein dies Schönſte erfahren. Vieles freilich fehlt, namentlich den Liedern unter Werk 2, zur Vollendung; einige ſcheinen mir auch, wenn nicht des Druckes unwert, doch im Verhältnis zu den Anſprüchen, die man der Kraft des Verfaſſers ſtellen kann, zu unbedeutend, als daß ich ſie veröffentlicht hätte. Zu den verfehlten rechne ich Nr. 4, »Auf der Reiſe«, deren Muſik faſt durchaus gegen den Sinn der Worte anſtrebt, namentlich in der ſich viermal wiederholenden ſteigenden Sexte, — zu den mißlungenen das »Sehnen« von Heine, für deſſen tiefen wunden Schmerz die Muſik noch ganz andere Zeichen beſitzt, — zu den unbedeutenden endlich das »Tal« und »Engelstöne«, in welchem letzteren ich auch die übel angebrachte Malerei des Nachtigallenſchlages wegwünſchte oder, beſtünde der Komponiſt durchaus auf Täuſchung, ſie wenigſtens

in das begleitende Pianoforte gelegt hätte. Was außer diesen Liedern übrigbleibt, verdient Lob; am bedeutendsten heben sich der erste und dritte Sang in Werk 1 hervor, was um so bemerkenswerter ist, da sie sich gerade in einer Sphäre bewegen, in der Loewe so Einziges geschaffen, — aber auch um so natürlicher, da sich der Komponist auf dem Titel einen Schüler von Loewe nennt. Auch das »Lied des Gefangenen« von Uhland gefällt mir bis auf eine kleine harmonische Steifheit am Schluß hin gar wohl; das Lied schließt im Gesange mit einer scharfen Dissonanz. Möge sie dem Verfasser in spätern Kompositionen zur reinsten Blüte aufgegangen sein.

Vier Lieder von Lord Byron, mit deutschem und englischem Text, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Ries. Werk 179.
Sechs böhmische Lieder von W. Hanka (mit deutscher Übersetzung von Swoboda), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von W. J. Tomaschek. Werk 71.

Mit großer Teilnahme nahm ich die beiden Hefte zur Hand. Stimmt es doch zu allerhand freudigen und wehmütigen Betrachtungen, zwei anerkannte Meister in ihren älteren Tagen noch einmal leichte Lieder singen zu hören: zu freudigen — denn wir wissen sie noch am Leben und wirkend: zu wehmütigen Bildern — denn jeder Abend „mit seinen langen Schatten, die nach Osten zeigen" weckt ja welche. Ob man nach diesen späten Nachkömmlingen auf das frühere Kunstschaffen dieser Komponisten schließen dürfte? Im heutigen Fall beinahe. Die Lieder von Tomaschek sind heiter, lebenslustig, beinahe verliebt: die Texte, die er sich wählte, naive Liebeslieder, die von Nachtigallen, blauen Augen, Veilchen handeln: — die von Ries dagegen düster, unzufrieden, Lord Byronscher Weltansicht, — beide Hefte durchaus einfach, aus dem Ganzen gearbeitet, meisterlich, im einzelnen schön.

---

45. Für Pianoforte.

Sechs »Lieder ohne Worte« von F. Mendelssohn-Bartholdy, Drittes Heft. — Werk 38.

Wir schicken dem Hefte getrost eine Anzeige ohne Worte nach. Über einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aussieht, kann niemand im Zweifel sein, daß es so ist. Von den ältern Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen wie jene zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht

Farben und Worte unterlegen laſſen, ſpräche die Muſik nicht hinlänglich für ſich. Wenn ſie nun ſämtlich Kinder einer blühenden Phantaſie, ſo geſchieht es doch wohl der treuſten Mutter, daß ſie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt, und daß es andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schluſſe ſeien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenſchaftlicher iſt, wenn man ſo von den ſeltneren Wallungen eines ſchönen Herzens ſagen kann. Am wenigſten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichſte, aber mehr proſaiſcher Natur, mehr wie auf weichen Kiſſen als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett" iſt es mir nicht recht, daß die reiche deutſche Sprache kein Wort hat, um ſo etwas ungeziert auszudrücken; Liebende ſind es aber, die hier reden, leiſe, traulich und ſicher.

---

46. Kammermuſik.

Duos.

Der gütige Leſer erhält mit dem folgenden den Anfang einer Überſicht der neuerſchienenen Kammermuſik. Zu bedauern iſt freilich, daß Redaktionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Kapelle und nicht nötig haben, die Stimmen im Kreiſe um ſich zu legen und das Beſte alles ſich herauszuſuchen. Wenn Schreiber dieſes alſo deshalb manches im Detail überſehen hat, ſo ſpricht er bei denen, welchen es geſchehen, im voraus um Nachſicht an, wie ſie auf ſeine rechnen können, ſollten ſie z. B. ein Beethovenſches B-dur-Trio u. dgl. geſchrieben haben. Wir fangen mit den Duos an.

Fr. Kücken, 2 Duos in Sonatenform für Pfte. und konzertierende Violine (oder Violoncello oder Flöte). Werk 13.
M. Hauptmann, 3 Sonaten für Pfte. und Violine. Werk 23.
J. P. E. Hartmann, Große konzertierende Sonate für Pfte. u. Violine. Werk 8.
Joſeph Geniſchta, Große Sonate für Pfte. u. Violoncello (oder Violine). Werk 7.

Hr. Kücken iſt, ſeinen Duos nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben kann, und ſchüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie ſtreifen die Sonaten an Reißigers Kompoſitionen in dieſer Art, der indeſſen bei weitem beſſer erfindet und mehr auswählt. Die Form iſt eine alte gewöhnliche: C-dur, G-dur,

ein wenig A-moll, C-dur; die Melodie hält sich zwischen deutscher Prosa und Bellinischer Weichlichkeit; namentlich klingen im 1sten Satz in Nr. 2 die weltberühmten Triolen aus dem »Montecchi-Finale« doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er sich im sogenannten »à la Russe« mit Geschick und Natürlichkeit auszudrücken versteht. Die Oktaven auf Seite 11, Syst. 4 sind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zusammengenommen: die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch schaden, jedenfalls sie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Komponist früher einige Sonaten für Klavier und Violine geschrieben, mit denen sich die neuern, [meiner Meinung nach,] nicht wohl messen können[287]. Liebt jemand Reinheit und Unverfälschtheit der Gedanken, so glaube man es vom Referenten. |Weiß aber jemand auch alles zurück, was die Sache etwas interessanter machen könnte,|[288] so darf es ihn nicht wundern, wenn man sich eben weniger dafür interessiert. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze sie aber alle. Es ist jene Simplizität ein trockener Seitenweg, zur ursprünglichen Klassizität der Haydn-Mozartschen Periode zurückzugelangen. An dem größern Reichtum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber sicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meister entstehen, wohl aber an deren falscher Benutzung und dann an hundert andern Ursachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate wie das Instrument in ältester Weise behandelt, und ist die Komposition freilich deshalb so leicht worden, daß sie leidliche Spieler vom Blatt verstehen. Wollte der Komponist aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geister schreiben, so hätte er lieber Sonatinen geschrieben, die weniger Raum eingenommen und dasselbe genützt haben würden. Dies alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Musik enthalten. Es ist etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es ist der ruhige Fluß der Formen, bewegt er sich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, sangbare, natürliche Melodie, äußerste Korrektheit, die sich nur einmal (Sonate 2, S. 11, vorletzter Takt) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die schwungvollste unter den drei Nummern scheint mir die dritte, namentlich in der Mitte des letzten Satzes; auch das Andante dieser Nummer nimmt mehr für sich ein. Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültig-

keit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntnisse, Bildung besitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann ist eine Arbeit, die einem Freude bereitet; sie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man sich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Interesse wächst von Satz zu Satz, und auf den letzten Seiten geht es einmal recht mutig und sicher in die Höhe. Der erste Satz gefällt sich in jener spielenden Art des Ernstes, wie wir etwa an Hummelschen Kompositionen gewohnt sind. In der Form merkt man die Absicht nach alter Gesetzmäßigkeit, weshalb sie auch korrekt und bündig worden. Frei gehen lassen kann er sich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geschehen mit Natürlichkeit; vor allem gelungen in Melodie und Stimmenführung ist das Trio. Das Andante scheint mir zu seiner Länge nicht interessant genug, ist aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert sich dem Charakter der Onslowschen; dem ersten Thema wünschte ich mehr Eigentümlichkeit und Grazie; desto erfreulicher geht es im Mittelsatz mit seinen geschickten Wendungen und Nachahmungen vonstatten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie gesagt, für das Freiste und Schwungvollste in der Sonate.

Lange ist mir aber keine Komposition vorgekommen, von der ich beim ersten Blick in das Heft so wenig gehalten, und die ich nach genauerer Prüfung so liebgewonnen hätte, als die Sonate von Genischta, ein so klares Gemüt und Talent spricht sich darin aus, das von einem Unterschied zwischen Gut und Schlecht kaum etwas zu wissen scheint und instinktmäßig immer das erstere trifft. Sie ist durchaus lyrisch, empfindungsvoll, glücklich in sich, daß man keine Wünsche weiter hat: ein musikalisches Stilleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Komponist den höhern Aufflug fortgesetzt, zu dem er sich schon angeschickt; es ist auf der 19ten Seite. Seinem anspruchlosen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von selbst wieder auf die grüne, feste Erde zurück und erfreut auch so. Nimmt man die Violine zur Begleitung, so würde man den schönen Tenorcharakter vermissen, wie er dem Violoncell eigen; überhaupt scheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Einer näheren Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt so offen da, daß man über seine Gültigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trios und Quartette.

Anton Halm, Großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 57.
W. Taubert, Erſtes Trio „ „ „ „ „ Werk 32.
W. Taubert, Erſtes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Werk 19.

Ein deutlicheres Beiſpiel des beſten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichſtem Feſtſitzen auf proſaiſchem Boden, wie es das erſte Trio oben zeigt, gibt es ſchwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, geſteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über einen, der mit angeſchnallten Schlittſchuhen forthumpelt über miſerables Pflaſter, öfter aber eine Art Rührung über die ungleiche Verteilung der Glücksgüter, und wie ein ſo Fleißiger ſo gar nichts erhalten aus der Hand der oberſten Göttin — einer, der es beſſer machen möchte als Beethoven, als alle zuſammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein kurioſeres Trio geben. Man findet hier vieles, große Intentionen neben poſſierlichen Sprüngen. Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaiſen, Beethovenſche und Franz Schubertſche Einflüſſe neben Wiener Leckereien, nur aber Phantaſie nicht, nicht einmal das, was dieſe regelt, Geſchmack. Nun denke man ſich das äſthetiſche Malheur, das es ſetzt; ja, es verfolgt den Komponiſten ſo augenſcheinlich, daß er ſogar blind gegen das Gelungenere iſt, wie auf S. 44, die doch geſchmackvoll angeordnet iſt, und die er nun gerade nicht wiederholt, während er ſonſt alles in den Dominanten nachtransponiert. Und dennoch kann man dem Trio nicht böſe ſein. Es geſteht ſein Unvermögen zu gutmütig, will nicht täuſchen, nicht ſchmeicheln, nur geduldet und in ſeinem guten Willen anerkannt werden; und dies geſchehe ihm auch. Die Natur müßte zerberſten, wollte ſie lauter Beethovens gebären. Das Beſte im Trio iſt übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man ſehe ſich das Kurioſum ſelbſt an.

Über das Trio von Taubert kann man nach Luſt und Überzeugung reden, da (ebenſo wie im vorigen) die Klavierſtimme zugleich eine Partitur iſt; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Komponiſten ſelbſt, aber ſchon vor geraumer Zeit, vortragen hörte. Das Trio ſtell' ich denn bei weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in allem, ſo flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben ſcheint. Es iſt ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen inneren

Knoten zusammengehalten, wie man es nur in den besseren Werken antrifft. Wenn man in frühern Kompositionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor allem die Mendelssohns, so steht das Trio mehr unter Beethovenschem und Schubertschem Einfluß; letzterem schreib' ich namentlich vieles im ersten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubertsche Trio in Es-dur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweisen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethovensches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der »Meeresstille« usw. von Mendelssohn. Ganz eigentümlich steht aber das Allegretto da, wie denn der Komponist eine glückliche Anlage zum Schalkischen wie zum Derb-Humoristischen hat, wobei ihm noch seine gründlichen Kenntnisse zustatten kommen, daß es auch immer als musikalische Arbeit interessiert. Es muß einem durchaus behagen, dieses Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländische Färbung hat und mich an manches Lied in Moores »Irish Melodies«, die gerade vor mir liegen, gemahnt. Das Adagio ist von einem gewissen allgemeinen Charakter, wie man manche schöne Gesichter schon irgendwo gesehen zu haben glaubt. Der Hauptgesang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn schön finden; von Wirkung sind auch die träumerischen, wie herabträufelnden Akkorde an manchen Stellen der Klavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günstig auffällt, sind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; so im 1sten Satz auf S. 9, im 2ten überall, im 3ten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entschiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem so weit gediehenen Komponisten nicht zu bemerken. — Über das Quartett getraue ich mir, wie gesagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Komponisten Spiel war ein sehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menschen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, daß ihm immer in neuer Weise gelingt. In den andern Sätzen, verzeih' er mir, scheinen mir die Hauptmelodien zu Anfang des ersten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmusik und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden sich eine Menge Glanzstellen, kräftige und gesunde Gedanken, wie sie nur eines trefflichen Künstlers würdig sein mögen.

Louis Schuberth, Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 23.

G. K. Reißiger, Drittes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 108.

Das Quartett des Hrn. Schuberth ist die erste umfangreiche Arbeit, die uns von diesem oft als ausgezeichnetes Talent genannten Komponisten zu Gesicht gekommen. Zum Teil fand ich mich getäuscht, zum Teil jenen Ruf gerechtfertigt. Denn Talent blickt überall durch, bei weitem aber noch nicht die Durchgebildetheit des Geistes, der das Meisterwerk erst gerät. Die Arbeit ist noch zu ungleich: gewöhnliche Sachen stehen zwischen besseren, phantastischere Momente weichen schnell bloß mechanischen Ausfüllungen; kein Satz wirkt durchgreifend und am wenigsten das ganze Quartett, nacheinander gespielt. Was ich für das Beste halte, das Scherzo, scheint mir, und nicht allein der fremden Tonart halber, einer andern vielleicht spätern Arbeit entnommen und eingeschaltet. Irre ich mich, so bleibt es doch interessant und bringt Lebendiges zu Markte. In den andern Sätzen kommt es, wie gesagt, zu nichts Rechtem, Entscheidendem; es entwickelt sich kein höherer Zustand bei sonst oft guter Grundlage. So wäre mit dem Hauptrhythmus im ersten Satz, ist er auch oft schon benutzt, noch manches zu machen; aber es bleibt beim bloßen Nacheinandereinfallen der verschiedenen Instrumente; eine Engführung, gar geistigere Konzentrierung des Gedankens muß man überall vermissen[289]. — Nach dem spannenden Anfang des Andante hätte man mehr Resultate erwartet; es geht beinahe spurlos vorbei. Vom Scherzo sprach ich schon; es ist geistreich. Das Thema des letzten Satzes, wiewohl an manches anklingend, muß man dennoch frisch und ergötzlich heißen; das zweite ist eigentümlicher, hätte aber vielfach besser benutzt werden können. Wir glauben, der Komponist geht etwas nachsichtig mit seinem Talente um. So vielen Gaben könnte ein schöner Erfolg nicht ausbleiben.

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir schon im voraus so, wie ich es gefunden habe: sehr unterhaltend, anmutig, melodisch, für Künstler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Kapellmeister und in immerwährender schöner Angst sein, beim Komponieren von reizenden Gräfinnen überlaufen zu werden, um sich die manchen leicht-brillanten Partien zu entschuldigen, die Reißigers Kompositionen als Kunstwerke nicht entstellen, aber doch herabsetzen. Wir sind überzeugt, Reißiger müsse ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die

kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, schreiben können, wenn er seine Spieler für das Einstudieren des Schwierigeren, Ernsteren nicht zu oft entschädigen wollte durch gewöhnliche Passagen, die ihnen den Beifall des Publikums sichern sollen. Wer ließe sich nicht gern applaudieren? Nur bleibe auch das Lob der strengern, nur auf das Edelste gerichteten Kritik in Ehren, und dieses würde sicherlich nicht fehlen ohne jenes sichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in diesem Quartette sehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyrischen Schwung, kurz alles, was man an Reißigers Kompositionen bereits Vorteilhaftes kennt. Der erste Satz ist schon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünschen übrig. Der besondere Anfang des zweiten Teiles hätte etwas Schöneres, Poetischeres erwarten lassen; die schnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der »Jupiter«-Sinfonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vorteilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet, und springt deshalb eigentümlicher heraus. Der Gesang im Trio ist schön, wenn auch bekannt und Weberisch. Etwas zu gedehnt scheint mir das Andante, ungeachtet seines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Komponist habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es spielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Wert, schließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das D-moll und noch ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erscheint, war nicht zu vermuten. Schwer ist das Quartett in keiner Stimme sehr. Das Klavier herrscht vor; namentlich beklagte sich mein Bratschist, daß er fast gar nichts zu tun habe. Der geehrte Komponist wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten lassen.

---

47. Kompositionsschau.

I.

Konzerte für das Pianoforte.

Camille Stamaty, Konzert für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters (A-moll. Werk 2.

Nur ein sehr fester, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abstoßenden oder anziehenden Persönlichkeit auf das Urteil über deren Kunstleistungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihre Schöpfer von

Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern rascher auf die Spur, lernt sie mit den guten Eigenschaften in eine Verbindung bringen und kann so eher helfen und raten. Ist dies alles nun in einer Kunst, wo, wie in der unsern, so viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft so fein zu verdecken weiß, damit das Kostbare um so mehr glänze, so kann es nicht wundern, daß ich obiges Konzert, nachdem ich es vom Komponisten exemplarisch gut gehört, mit viel mehr Interesse betrachtete, als es vielleicht sonst der Fall gewesen.

Der junge Künstler, der heute zum erstenmal in diese kritischen Hallen eingeführt wird, aus einer griechischen Familie stammend, aber zu Rom geboren, lebte seit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter strebender Geist in einer Stadt, wo die politischen Häupter kaum rascher wechseln können als die künstlerischen, noch etwas schwankt, unter welcher Fahne er seine Lorbeeren holen soll, ob unter der Aubers oder Berlioz', Kalkbrenners oder Chopins, kann ihm niemand zum großen Vorwurf machen. Indes lernte unserer bei Reicha seinen ordentlichen Generalbaß und Kontrapunkt und bei Kalkbrenner ein elegantes Klavierspiel. Damit aber nicht zufrieden setzte er endlich im letzten Herbste den langgefaßten Plan, deutsche Musik auf deutschem Boden zu hören, ins Werk und begann seine Studien unter meisterlicher Leitung[290] aufs neue mit einem Fleiß, der den französischen Musikern sonst nicht eigen sein soll, und so mit Vorteil, daß sich spätere Kompositionen leicht genug von seinen älteren unterscheiden lassen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Konzert, über das wir heute einiges mitteilen wollen, Stamatys stärkstes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie gesagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künstler, noch nicht recht wissend, wem er angehört, oft poetisch zart, oft auch wild wie ein Chinese in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die sich in ihm allerdings und, scheint es, zum erstenmal zu regen anfingen, Luft zu machen. Phantasievoll, wie wir den Komponisten kennen, führt er uns so durch Täuschung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer atemlos, das Nächste überspringend, oft ermüdend, oft wegen seiner Tollheit in Verwunderung setzend. Ich bin überzeugt, daß M — (der Name des unsterblichen Mannes ist mir entfallen), der im Mozartschen C-dur-Quartett so viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unserm Konzert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten

und Oktaven ſind's, aber barbariſche Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im erſten Satz, wo der Komponiſt ſich noch nicht ſo ins Feuer geſchrieben und geſpielt wie im letzten, und wo er, wenn die Form ſich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz oder lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm dieſe Kompoſitionsmanier früherhin gefallen ſein mag, ſo ſchwer, hoffen wir, ſoll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuſchreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach ſchwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantaſie mit hinübernehmen, wie mir dies ſchon in ſpäteren Kompoſitionen von ſeiner Hand, die noch nicht gedruckt ſind, offenbar geworden.

Das Konzert gäbe ſeiner ſchwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu ſtundenlangen Geſprächen. Genügen indes dieſe Zeilen, unſern Freund der deutſchen Aufmerkſamkeit zu empfehlen!

H. Herz, Drittes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters. Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum ſo traurig", ſang ich immer beim Spielen; dreimal im erſten Satz allein kommen con dolore's vor, der Expreſſivo's und Smorzando's nicht zu gedenken. Überhaupt ſpannen aber die ganzen Präliminarien ſehr. D-moll ſchon, die Don Juan-Tonart, der ſeltenere Dreivierteltakt, ein leiſer Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti — gewiß ſein tiefſinnigſtes Werk, dachte ich. Und ſo iſt es auch. Unſer geflügelter Liebling hat ſich in Eiſen und Panzer gehüllt, und wenn er ſich manches zur Rüſtung von andern borgte, ſo leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur ſeine boshafteſten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtſchaft mit der zum G-moll-Konzert von Moſcheles, im erſten Thema eine mit dem Chopins in F-moll, S. 6, Syſt. 5, T. 3 einen Anklang an Kalkbrenners D-moll-Konzert, S. 8, Syſt. 3, T. 3 einen an K. M. v. Weberſchen und S. 14 einen an Thalbergſchen Grundton finden. Aber das Andante müſſen auch ſeine Freunde als eine Apotheoſe der Romanze aus demſelben Konzert von Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finales ein Beethovenſches Scherzo (aus der zweiten Sinfonie) leicht angedeutet wird, in das das zweite Thema abermals mit einem Chopinſchen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marſch aus »Jeſſonda« folgt. Ja, dramatiſches Leben hineinzubringen,

steht S. 31 oben sogar eine Stelle aus der neunten Sinfonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Konzert schließt S. 43, Syst. 4, T. 2 der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus desselben Moscheles' G-moll-Konzert. Alles übrige aber, gestehe man es, der Schmuck, die chromatischen Perlen, die fliegenden Arpeggiobänder usw. gehören ihm grundeigen. Man sieht, von den Besten will er lernen, und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er sich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte seine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde sein, trotz der allgemeinsten musikalischen Zeitung, die ihn und Hünten schon längst als Meister anerkannt hat und Händel'n auch, und studiere man sich das Konzert ordentlich ein. Wozu hat man seine Finger?

William Sterndale Bennett, Drittes Konzert. Werk 9.

„Ein englischer Komponist — kein Komponist", sagte jemand vor dem Gewandhauskonzerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm: „„Ein englischer Komponist"" — „Und wahrhaftig ein englischer", vollendete der Engländerfeind wortspielend. Wenige Worte genügen für heute. Eusebius hat in der ersten Nummer dieses Bandes mir so aus der Seele heraus gelesen und geschrieben, daß ich jenem Umriß nur weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Konzert vor schon drei Jahren, also im 19ten Jahre des Komponisten geschrieben ist, so muß man erstaunen über diese früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünschte ich höchstens vielleicht im ersten Satz einige kleine Breiten weg, so ist das individuell. Im ganzen trifft man nichts Unwesentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Welche Wohltat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publikum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urteil des Publikums wird hier nämlich auf eine ganz andre Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen

Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den selteneren, innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stücke voll so schön menschlichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musterwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in G-moll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Komponierens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all das Rührende, das eine solche Szene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchtete man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da niemand zu atmen, und wenn die Teilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Akkord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr, wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüber fließen. Dieser glückliche Zug entschied über den Künstler, und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Frieden führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu sehr hinter das Urteil des Publikums geflüchtet, oder wollte vollends jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günstiges herausgelesen, so bin ich auch bereit, alles, was ich über die Trefflichkeit des Konzerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu sehr not tut es, daß wahrhaft musikalischen Künstlern die Ehren gesichert werden, mit denen man Virtuosen, die nichts als ihre Finger haben, oft so unbedacht überhäuft, und daß man beide voneinander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künstler, die in dem Sinne wie W. Bennett wirkten — und niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unserer Kunst bange sein[291]. —

II.

Etüden für das Pianoforte.

Alexander Dreyschock, Acht Bravouretüden in Walzerform. Werk 1.

Niemals ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik, um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämtlich ihre Etüden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt: die Noten c e g) und den Dominantenakkord kennt; ist er vollends bis zu einem Übergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zustande bringen. Hat er diese nun gehörig inne, so ist das Manöver: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Akkordenlage, springe dann plötzlich im Walzertakt mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich alles auf, hole sich Geld vom Verleger — und Komposition wie Komponist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser, wir hoffen, junger Komponist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das »Wohltemperierte Klavier« von Bach, damit er mehr Akkorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß sich der Verfasser auf dem Titel einen „Schüler von Tomaschek" nennt, ein Beisatz, den wir lieber wegwünschten, da man sonst glauben müßte, dieser Tonsetzer habe dem Stücke das Imprimatur erteilt, was wir aber bei der Achtung, die wir diesem gründlichen Tonsetzer schuldig sind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etüden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.

Konrad Lüders, 12 große Etüden. Werk 26. 2 Hefte.

Der schätzbare Komponist dieser im Süden wenig gekannten Kompositionen scheint ein Däne zu sein. Der Lobspruch, den wir ihnen zu machen haben, gilt indes weniger dem Resultat der Leistung als dem Streben. Denn von allen zwölf Etüden sind eigentlich nur höchstens zwei gelungen, die in A-moll und vielleicht die in As-dur; in den andern müßte man vieles anders stellen oder ganz wegräumen, um sie als vollkommene Kunstgebilde gelten lassen zu können. Die Form ist es nämlich, die dem Verfasser überall zu schaffen macht. Wie gut

ſich auch die Mehrzahl der Etüden anſchickt, ſo dauert es nicht lange, und es iſt, als weiche der Boden unter den Füßen, und der Komponiſt kömmt nun auf die entlegenſten Dinge, in wildfremde Tonarten, neue Rhythmen, und nur mit Mühe und ſichtlicher Angſt wieder in das erſte Gleis. Ich würde nicht geradezu verwerfen, daß der Mittelſatz eines Stücks in G-moll ganz in Es-moll ſpielt, wie in Nr. 1, oder der eines aus E-moll in Es-dur, wie in Nr. 3, oder der einer Etüde aus Gis-moll in D-dur, wie in der fünften; es kömmt eben ganz auf das Wie, auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Verknüpfung an, wie mir denn das Genie, z. B. das Mozartſche, nie ſtärker einleuchtet, als wenn aus der wunderbaren Wirre der Harmonien auf einmal plötzlich der erſte Gedanke in ſeiner urſprünglichen Reinheit wieder zum Vorſchein kömmt; von Beethoven ganz zu ſchweigen. Wie ſich aber ein Fehler immer leichter angewöhnen als ablegen läßt, ſo kann einem Komponiſten, der noch keine bedeutende Gewalt in der Harmonie beſitzt, das Hinkommen in die fremde Tonart noch leidlich vonſtatten gehen, ſelten aber der Rücktritt. Dies als eine der hervorſtechendſten Schwächen an mehren der Etüden[292].

Um nun auch die Vorzüge dieſer Etüden zu nennen, ſo iſt es beſonders das Streben des Komponiſten, poetiſche Gebilde verſchiedenen Charakters zu geben. Phantaſtiſch im höchſten Sinne ſind ſie ſicherlich nicht, aber meiſtens beredt, einige aufgeregt und drangvoll. Die 2te und 3te ſingen auch in einem breiteren, edleren Ton, als man ſonſt gerade in Etüden antrifft, und ein graziöſerer Künſtler hätte bei gleicher Erfindungskraft dann noch Anmutigeres hervorbringen können. Auch im kleineren ſcherzoartigen Genre gelingt dem Komponiſten manche, ſo Nr. 8, wenn man die ſtarke Reminiſzenz an das »Glöckchenthema« von Paganini abrechnet, Nr. 6 und 12, die aber nach und nach in der Ausführung an Intereſſe verlieren, vorzüglich aber die letzte Nr. 12. — Wenn man ſich ſchließlich fragt, ob ſich die Etüden in Form und Geiſt denen eines gekannten Meiſters mit Vorliebe anſchließen, und man dies verneinen muß, ſo mag dies zugleich ein Beweis für einige Eigentümlichkeit ſein, die Studium, Zeit und Verhältniſſe zu noch glücklicherer Entwickelung gebracht haben möchten.

S. Thalberg, 12 Etüden. Werk 26.

Viele unſerer jungen Phantaſien- und Etüdenkomponiſten haben ſich in eine Satzform verliebt, die, früher ſchon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von neuem im Klavier entdeckt, in ver-

ſchiedenen Arten wieder zum Vorſchein gekommen iſt. Man teilt nämlich irgendeiner Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umſchreibt dieſe durch allerhand Arpeggien und künſtliche Figurationen der ihr angehörigen Akkorde. Macht man dies einmal neu und intereſſant, ſo mag es gelten; dann aber ſollte man auch auf anderes ſinnen. Ich wenigſtens kann ſolchen Stücken nicht mehr Wert beilegen als dem gewöhnlichſten Liede, wie ſie zu Hunderten erſcheinen. Zu einem Kunſtwerk gehört aber mehr; und wer wiſſen will, was und wieviel, ſchlage nur ſeine Etüden von Moſcheles uſw. nach, wo jede etwas Beſonderes bezweckt und durch verſchiedene Mittel wirkt. In jener Weiſe gefällt ſich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuoſen, der ſo außerordentliche Wirkung durch ſeine Behandlung des Inſtruments hervorbringen ſoll, muß es auffallen, daß man in ſechs ganzen Etüden eigentlich auf nichts Neues trifft. Die erſte der Etüden iſt eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beſchriebenen Gattung an, die dritte will in einer ſchweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt ſchnelles Anſchlagen der Akkorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Arpeggienetüden, in der letzten endlich unterſtützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weiſe, wozu die linke die Bäſſe angibt. Wirken die Etüden alſo, vom Komponiſten geſpielt, originell und überraſchend, ſo liegt es an ſeiner Vortragsweiſe, Bravour, an Raſchheit des Tempos (das der Metronomangabe nach oft unausführbar ſcheint) u. dgl.; die Kompoſition an ſich zeigt davon nichts. Was dagegen bei ſämtlichen Etüden angenehm auffällt, iſt, daß ſie gar nicht ſo übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie mancher an Sprüngen, Spannungen uſw. erwartet haben mag, ja daß die meiſten im Verhältnis zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müſſen. Denn dankbar, einſchmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend ſind ſie alle; Thalberg, der immer mehr das Publikum als den Künſtler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr ſchreiben. Daß mit ſolchem Ausſpruch nicht etwa behauptet wird, man ſolle für Künſtler unbequem und abſtoßend komponieren, verſteht ſich; nur daß ſich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinausſehnt, meine ich. Die erſte Etüde ausgenommen, die zu ſehr nach Schülerübung klingt, möchte ich ſie daher alle Salonetüden heißen, Wiener Etüden, Etüden für gräfliche Spielerinnen, über deren Augen man wohl einen falſchen Ton überhört; dagegen ſich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden.

So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände, wie sie uns der tiefsinnige Chopin enthüllt, ebenso wie die tüchtige Solidität, die an Cramers Etüden so ergötzt, von selbst aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalbergs eifriges Studium der Kompositionen des ersteren schließen lassen.

William Sterndale Bennett, Sechs Etüden in Kapricenform. Werk 11.

Der Leser weiß längst, und die Zeitschrift leugnet es gar nicht, wie sie sich unter den jüngeren Komponisten eine kleine Schar von Lieblingen auserlesen, und wie obiger Engländer nicht der geringste in jener Zahl ist, ja in gewissen Dingen sie sämtlich hinter sich läßt. Er hat, mit einem Wort, den geläutertsten Geschmack, den lebendigsten Sinn für das Unverfälschte, das Echte. Schon frühe hat ihn sein angeborner Kunstverstand über das mancherlei dumme Zeug hinübergehoben, auf das junge mutige Geister, die sich bald hervortun wollen, so häufig verfallen. Er leistet immer gerade, was er kann, und da er eine schöne Natur ist, leistet er es immer schön. Die Etüden sind in keiner Art große Erfindungen. Aber wie er haushälterisch zu Werke geht, wie er klein anfängt, nichts versäumt, nirgends auch zuviel tut, immer die Kraft dahin zu bringen, von wo sie am meisten wirkt, davon können alle lernen, das sind die Meisteranzeichen, die sich später im schönsten Sinne erfüllt haben. Denn man muß wissen, daß die Etüden schon im achtzehnten Jahre von ihm komponiert wurden, seit welcher Zeit sich seine Wissenschaft und Phantasie um ein großes bereichert haben. Immerhin strömen aber auch schon hier die Gedanken so frei und ungehindert zum Ende, daß der Etüdenzweck überall als der untergeordnete erscheint, wie natürlich ein Künstler, der wie er das Gegenteil alles mechanisch Toten, durch Studium von Etüden etwas mehr erreicht wissen will als nutzlose Fertigkeit. Der Titel besagt den Inhalt daher ganz deutlich; man erhält Kapricen in strengerer Form, von jedesmal anderer Schwierigkeit; artige Genrebilder, durch deren Nachzeichnung die Hand Leichtigkeit und Grazie erlangt. Am meisten möchte ich sie den ältern Etüden von Berger vergleichen, wiewohl diese in noch reiferem Mannesalter geschrieben sind. Gewisse Wahrheiten scheinen einem so klar wie die Sonne — so traurige Beweise dagegen man im einzelnen auch erhält; daß aber die meisten mit dem Sinne des Gesagten übereinstimmen, bin ich diesmal beinahe überzeugt. Die schlagendste der Etüden ist schließlich die letzte in G-moll.

Ludwig Berger, Fünfzehn Etüden. Werk 22.

Unter den älteren Künſtlern iſt es, außer Moſcheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufſchwunge der Klaviermuſik nicht müßig zugeſehen hat. Überfallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, ſo raſſt er ſich doch weit öfter in die Höhe und rührt ſich, da es noch Tag iſt. In der Tat, von einem ſchon bejahrten Künſtler, dem im Verhältnis zur kleinen Anzahl ſeiner Werke ein ſo großer Ruf zuteil worden, wie nicht leicht irgendjemandem, hätte man nach ſo langem Schweigen etwas anderes erwartet als ſolche Etüden, hätte man erwartet, daß er ſich ruhig ergehen würde im Strom der Harmonien und ſich erfreuen am Andenken an ein langes ſegensreiches Wirken. Statt dem zeigt ſich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das ſich mit ganzer Anſtrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Äußerungen, geheimnisvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zuſammennehmen der Kräfte, Gefühl des nahen Sieges — alles aber aus einer echt poetiſchen Bruſt kommend und von einem Künſtlerbewußtſein geleitet, bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es ſich gleichſam ſelbſt betäuben möchte. Und gerade hier offenbart ſich der Dichter. Hier ſtehen dem Komponiſten keine Formen und Verhältniſſe im Weg, kümmert ihn kein Unterſchied zwiſchen alt und neu; hier geht er ſeine Bahn*. Es iſt ſo die Sehnſucht nach Ruhe wie der Drang nach Taten, was die meiſten der Etüden charakteriſiert; ein Zwieſpalt, der aber der Muſik keineswegs ungünſtig oder fremd iſt. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unſicheres erhalten, wie man es in Bergers älteren ſchöngeformten Etüden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen, wenn jemand die beiden Etüdenwerke im umgekehrten Lebensalter entſtanden, d. h. die früheren, bekannten für ſpäter geſchrieben als die jetzt erſchienenen glaubte. Wie dem ſei, beide fordern zur höchſten Teilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Geſtehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzuſtehen ſcheinen und etwas Veraltetes an ſich haben, ſo erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etüden zu betrachten ſind, ſondern in die erſte Klaſſe der Kunſtwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich

* Ich will dieſe Stellen genauer bezeichnen; ſie ſind in der erſten Etüde nach dem Schluß hin; in der ſechſten, die durchaus exzentriſch, an mehren Stellen; in der achten auf der letzten Seite; in der zehnten auf der vierten Seite; in der vierzehnten zum Schluß; in der fünfzehnten an mehren Orten.

vor allen die in D-moll für die linke Hand allein, die ein Meisterstück an Erfindung und Arbeit bei so geringen Mitteln; ihr zunächst die 1ste in C-dur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche, halb traurige in D-dur und die gar zarte und träumerische in As-dur. Auch die 8te Etüde lasse sich niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes schmerzliches Dichterantlitz ansieht. Es gibt in Leipzig einen Musiker[293], der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Gesicht darstellt, daß man alles selbst nachmacht in seinem eigenen. Etwas Ähnliches kann man bei dieser Etüde empfinden. Auch die 2te und 14te Etüde dürfen nicht übersehen werden, ihres besonderen Wesens halber; namentlich spinnt sich die letztere immer tiefer und leiser in sich hinein, als ob sie sich gar nicht mehr sehen lassen wollte. Den Schluß der Etüden bildet endlich ein Seitenstück zur letzten der ältern Etüden; gleich wie eine Ausforderung des Komponisten an sich selbst, ob der ältere Künstler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachsen ist. Muß man das erste Original vorziehen, so hat doch auch der Pendant eine so schöne Exzentrizität, daß der Zwiespalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß wie eine Besiegelung des Ganzen am stärksten hervortritt. Indes möge ein freundlicher Geist dem Künstler noch öfters die heiteren, lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beseelen.

III.

Rondos für Pianoforte.

Erste Reihe.

S. A. Zimmermann, Rondo in As. Werk 5.
Valerie Romy, Rondo mit Einleitung in F. Werk 4.
Kam. Grillparzer, Rondo in A.
J. Benedict, Rondo in As. Werk 19.
H. Enckhausen, Rondo in G. Werk 38.
F. X. Chwatal, Rondo in A-moll. Werk 18.
K. Haslinger, Rondo in G. Werk 8.

Über das erste Rondo würde man sich im Hausbackentum der mus. Kritik so ausdrücken: „Das nicht leichte Rondo geht aus As-dur und ist über ein Thema des vielbeliebten, vielschreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (mutmaßlich noch jungen) Komponisten eine Kenntnis

moderner, brillanter Paſſagen nicht abzuſprechen iſt, ſo uſſ. — Das Werkchen wird ſich bei einer gewiſſen Klaſſe von Pianoforteſpielern Freunde erwerben uſw. — Die Druckfehler ſind nicht bedeutend.“ Geſtehe ich nur, daß mir viele ſchlechte Rezenſionen vorgekommen ſind — eine talentloſere Ohnmacht aber, eine troſtloſere Nullität, eine gar nicht zu ſagende Schlechtigkeit einer Kompoſition noch nie. Hiergegen verſchwindet alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden iſt, ja aller anſpielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit und dgl. Zwiſchen zwei Brettern eingeklemmt ſteht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenſter hinaus! —

Valerie Momy, in ſchlimmer Stunde nahſt du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's ſagen als dir ins Ohr: „Although you have no heart, you possess a finger of the immortal Henri (das Wortſpiel iſt deutſch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the diamonds, which adorn it, existed in the mind (die Engländer und Franzoſen haben kein Wort für unſer „Gemüt“), — yet I would take the hand, if you would give it me, with this single promise on your part, that you would never compose anything.“

Dagegen wäre zu wünſchen, Hr. Kamill Grillparzer (ein Verwandter des Tragöden[294]?) komponierte mehr, nicht weil er unentbehrlich wäre (was wäre das auf der Welt überhaupt, nicht einmal die D-moll-Sinfonie, die Allgemeine Zeitung), ſondern weil er ein echtes Talent ſcheint, das ſich freilich noch aus dem Rohen herauszuarbeiten. Das Rondo iſt ein komiſches Gemiſch von Dichter- und Philiſterblüte und eigentlich keines, ſondern eher ein Sonatenſatz. Ohne Anfang trotz aller Einleitung, ohne Mittelpunkt und ohne Ende trotz des Feſtſitzens in der Tonart, bewegt es ſich in einem kleinen Zirkel von Gedanken und entſchlüpft einem allerwärts. So wirkte es ſchon vor langer Zeit auf mich und jetzt wieder. Jedenfalls ſoll folgenden Kompoſitionen nachgeſpürt werden.

Das Rondo von Hrn. J. Benedict heißt »les Charmes de Portici« und mißfällt mir durchaus in ſeinem Beſtreben, italieniſchen Ohren deutſche Gedanken genießbar zu machen; denn dazu iſt's offenbar geſchrieben. Die wenige Erfindung, die Hr. B. überdies beſitzt, kann da vollends nicht aufkommen, und eine angeborne Unbeholfenheit macht's noch ſchlimmer. Von Gemüt, Muſik iſt hier nicht die Rede; ohne irgend pſychiſchen Zuſammenhang, wie es eben die Finger treffen, windet

sich das Stück unbequem Takt nach Takt ab. Gerade zum Rondo gehört die ätherische Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft, und die sich am seltensten findet. Wir haben mehr gute Fugen als gute Rondos.

Bessere Anlagen entwickeln ohnstreitig die beiden nachfolgenden, namentlich Hr. Enckhausen, in dessen Rondo sich jüngere Spieler bald und mit Nutzen zurechtfinden werden; Eigentümlichkeit geht ihm durchaus ab, und die Leichtigkeit ist die der Prosa.

In der »Hardiesse« des Hrn. Chwatal rennt dagegen ein Kosak mit der Pike auf uns zu, aber nur um zu erschrecken; ein sehr guter, scharfer Holzschnitt. Von allen Nationalitätsnachahmungen gefielen mir bisher die kosakischen am wenigsten; die Phantasie muß immer ein gemeines bärtiges Bild mit fortschleppen. Es gibt ja auch in Sizilien Menschen und Sizilianerinnen.

Hr. Haslinger weiß das, und sein »Frühlingsgruß« kommt aus dem Süden. Es ist ein klares quellendes Gemüt, das uns schon durch eine mus. »Rheinreise« wert geworden, über die ausführlicher auf Seite 223 gesprochen wurde. Das Rondo hat viel Breiten und mehr Gräser als Blumen, aber es verschmilzt sich zu einem wohltuenden Plan, und das gilt in diesen chaotischen Tagen schon genug. Man muß bedauern, daß der musikalische Mann der Muse nur den Hof macht.

Zweite Reihe.

Vincent Lachner, Rondino in Es.
K. W. Greulich, Drittes großes brillantes Rondo in E. Werk 22.
Otto Gerke, Phantasie und brillantes Rondo in F. Werk 21.
J. Schmitt, Brillantes Rondo in Es. Werk 250.
Al. Schmitt, Rondo in Es. Werk 78.
Karl Mayer, Drei große brillante Rondos in Des, E-moll und H-moll.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen, daher ich nicht diesen, sondern Vincent, wie ich höre einen von seinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino ist ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben schalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte schleppt er sich sogar mit einem Stück Beethovenscher Löwenhaut (der Komponist versteht uns gewiß), läßt es aber schnell fahren, da's ihm zu schwer wird. Kurz, das Rondino macht hübsche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte sich selbst auf einer Franz Lachnerschen

Siegerstirn nicht zu schämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer seinen Kräften zu streben geschienen, so unternimmt dieser nichts, dessen Gelingen er nicht voraussähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen ganzen Helden schließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geschrieben, so eine echte Sonatine und arbeitet sich so durch die Sonate bis zum irgend Höchsten hinauf, so soll es nicht verschwiegen bleiben.

So viel Anziehendes das Zusammenstellen mehrerer Stücke derselben Gattung hat, so auch das Unvermeidliche des schärferen Kontrastes verschiedener Charaktere. Aber auch ohne vom vorigen Rondino befangen zu sein, bleibt das Rondo von Hrn. Greulich sehr steif; geradezu gesagt, zur Grazie mangelt ihm alles, wenn nicht auch die vollendete Kraft, aus der jene (nicht allein nach Schiller) als Blume hervorsteigt. Sein Rondo stolpert wie ein ungeschickter Tänzer, der in der Ronde die rechte Hand statt der linken hingibt und überall Verlegenheit und Verwirrung in die Kette bringt. Wozu gleich eine Einleitung wie zu einem »Alcidor« oder »Nurmahal«[295]? Solche ästhetische Versehen vergebe man schwerer als schülerhafte Quinten. Will ich jemandem etwas Verbindliches sagen, so bereite ich ihn doch nicht mit einem Karaibengesicht dazu vor. Und auch das wollte man der größern spätern Wirkung entschuldigen, bliebe das Freundliche nur nicht ganz aus. Aber was erhält man auf ganzen fünfzehn Seiten, als mühsam aneinander gearbeitete, auf und ab laufende Passagen, meistens in Hummelscher Weise; zu einer Entscheidung, zu einer Pointe gelangt das Stück nirgends. Einiges läßt vermuten, daß es eigentlich mit Instrumentalbegleitung geschrieben, wo sich dann manches zugunsten der Komposition auslegen ließe. Wär' es nicht, so wär' es noch schlimmer; wär' es aber, so hätte es immerhin auf dem Titel bemerkt sein können. Harmonische Fertigkeit, d. h. Kenntnisse und Routine in der Harmonie, besitzt der Komponist unbezweifelt; er sollte sie vor allem zur Ausbildung und Veredelung der Melodie benutzen; denn daran gebricht es ihm gänzlich, und dies Urteil basiert sich nicht auf dieses Werk von seiner Hand allein.

Wie es passive Genies gibt, so auch passive Talente: jene leben z. B. in und von Beethoven, diese in Hummel. Hr. O. Gerke scheint viel gehört, studiert und in sich aufgenommen zu haben; seine Kompositionen haben Anordnung, Verhältnis, Sinn; aber nirgends zeigt sich eine primäre Kraft; seine Stimme ist stets wie belegt, gedämpft: er muß noch

zu sehr nach dem rechten Ausdruck suchen, sich erst in die Stimmung versetzen, als daß er sich frei und unbewußt in einer höheren ergehen könnte. Das Rondo ist, gegen zehn andere gehalten, jedenfalls schätzenswert; aber es greift nicht durch, gebietet uns nicht, es anzuerkennen; es fordert nur unser Urteil heraus, zur Teilnahme, Mitleidenschaft vermag es nicht zu erregen. Indes kann sich das leicht zum besten verkehren, und eine Umsetzung auf fremden Boden tut oft Wunder. Man müßte ja wahrhaft bedauern, wenn ein gewiß edleres Bemühen als das von Hunderten, noch dazu bei so vielen technischen Hilfsmitteln, nicht einmal in die Mitte treffen sollte. Was an uns, so wird über spätere Leistungen die Rechenschaft nicht ausbleiben.

Wir kommen zu einem sehr talentvollen Mann, Hrn. Jakob Schmitt, der, wenn er nicht schon an den 250 stände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er schreibt zuviel und nimmt die Sache zu leicht. Über die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austeilt, könnte man sich oft grämen. Dem gibt sie Charakter aber Starrheit; jenem Erfindung aber Leichtsinn; jenem Ruhmbegierde aber keine Ausdauer; jenem dichterische Gedanken aber keine Handhabe dazu; vielen manches, den meisten wenig. Hr. Jakob Schmitt besitzt von alle diesem etwas; seine instruktiven Sachen gehören zu den besten ihrer Art, viele seiner freien Erzeugnisse sind voll musikalischen Lebens; aber sein Streben dreht sich im Kreise und kann keinen Mittelpunkt finden; seine ersten Werke sind nicht schlechter als seine letzten; wo man hingreift, Talent — und ehe man sich's versieht, ist er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in seinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt, ein Beispiel nahe, wie man sich selbst in einem engeren Wirken zu einer vollständigen Virtuosität erheben könne! Hat er nicht dieselben Kräfte und vielleicht vielseitigere? Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geschmack (nicht im gewöhnlichen Modesinn), an Künstlerschaft. Hierin liegt Urteils genug über die Rondos der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpassende Einleitung in Es-moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigsten komponiert worden) den rechten Rondozug. Wie weise wirtschaftet dagegen A. Schmitt und hält mit fester Hand zwei, drei Dinge fest, zieht sie zum Knoten zusammen, entwickelt sie ebensogut. Wollte man hier und dort am Speziellen stehen bleiben und mäkeln, so wäre kein Fertigwerden. Es handelt sich darum, wie sich des Künstlers Werk im ganzen zeigt; im einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbesserlich!

Am Schluß dieſer zweiten Reihe ergreife ich die Gelegenheit, an drei ältere Rondos von Karl Mayer zu erinnern. Man kann ſie geradezu als Reſümee ſeines Strebens betrachten. Die Geſtalt gehört ihm (will man nicht leiſe an Field denken) beinahe ganz an, und klug tat er, daß er ſie in allen dreien unverändert beibehielt, weil man neugefundene Formen, wenn ſie ſich Platz in der Welt machen ſollen, mehr als einmal wiederholen muß. An Kunſtwert ſteigen ſie mit der Zahl, an phantaſtiſcher Bedeutung verhalten ſie ſich vielleicht umgekehrt; jedoch iſt das nur eine Anſicht — und gleicht ſich jedenfalls aus. Das Eigentümliche iſt das Einflechten einer langſamen Kantilene in das ſtehendere Weſen des Rondos, wodurch die Gattung zwei Phyſiognomien bekommt und von ihrem Urſprung ſich entfernend wie ein zuſammengedrängter Sonatenſatz erſcheint. Zu dieſer glücklichen Manier geſellen ſich alle Vorzüge einer guten Kompoſition, reizender Harmonieſluß, gewählter Schmuck, durchſcheinender Bau, inniger Geſang und eine Klavierangemeſſenheit, die die Kompoſitionen dieſes Künſtlers eingänglich gemacht und, wenn er fortſchreibt, noch weiter verbreiten muß[296].

IV.

Variationen für Pianoforte.

J. Nisle, Thema mit Variationen. Werk 44.
K. G. Kulenkamp, Brillante und leichte Variationen über einen Fandango. W. 51.
J. Ruckgaber, Variationen über ein Originalthema. Werk 32.
J. Stocks, Brillante Variationen über ein Thema von Auber.
K. Haslinger, Brillante Variationen über ein Thema von Auber. Werk 6.
L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 99.
F. X. Thwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. W. 11.
Derſelbe, Leichte Variationen. Werk 28.
Derſelbe, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu 4 Händen. Werk 29.
Derſelbe, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 33.
Derſelbe, Variationen über ein Thema von Strauß. Werk 34.
W. Hauck, Große Variationen über ein Thema aus »Aſchenbrödel«. Werk 36.
K. Czerny, Einleitung und brillante Variationen über ein italieniſches Thema. Werk 302.
G. A. Osborne, Brillante Variationen über ein Thema von Halévy. Werk 21.
Derſelbe, Brillante Variationen über ein Thema von Meyerbeer. Werk 24.
C. Stamaty, Brillante Variationen über ein Originalthema. Werk 3.
H. W. Stolze, Einleitung und Variationen über ein ruſſiſches Thema. Werk 29.

Unsterblich ist keines der obigen Werke, hübsch manches. Es käme nur darauf an, zu wissen, was die resp. Komponisten selbst über ihre Werke urteilen. Hielten sie solche für ewig, so müßte man sie von ihrer Idee abzubringen suchen; gäben sie aber lachend zu, daß es ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, so müßte man ihre Bescheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde sein, obwohl solches wünschenswert.

Nr. 1 und 2 gehören der blanksten Gewöhnlichkeit an. Hr. Kulenkamp schrieb der Redaktion der Zeitschrift einmal einen Brief, in dem er sehr auf sie loszieht und den zurückgesetzten großen Künstler überall durchscheinen läßt. Wären wir seine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Kompositionen wie Werk 51 herausgibt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redaktionen schreiben. Aber wozu Feindschaft? Schreibe er also nur nicht noch einmal und ähnlich, sonst müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber sind hübsch, etwas fade, aber nicht, um darüber in Harnisch zu kommen. Quinten und Oktaven, die greulichsten, könnte man nachweisen; — als ob das die größten Sünden der Variationisten wären! Die so gerne von einer Verschmelzung von Deutsch und Italienisch[297] sprechen, können ihre Träume hier verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Dezimenlage, singt dazu eine Melodie, werft einige schwindsüchtige Vorhalte hinein, und die deutsch-italienische Schule ist fertig.

In Hrn. Stocks lernen wir einen angehenden Salonkomponisten kennen. Fehlt ihm noch manches an feinster Tournüre, so läßt sich das durch eifriges Studium der Herzschen Werke ja nachholen. Ein junger Pariser, der mit hohen Begriffen von der deutschen Musik hierhergekommen und sich weiterbilden wollte, gestand mir, wie er sich nicht genug verwundern könne, daß in Deutschland Musik gedruckt erschiene, die in Frankreich schon wegen Mangels an modischer Eleganz nicht gespielt werden würde. „Das ist eben das Unausstehliche", antwortete ich ihm, „diese geschmacklose Solidität, in die wir unsere Salonkünste tauchen, gegen welche Herz ein wahrer Engel an Musik." Daß wir indes unserm Komponisten nicht unrecht tun: — er kann Talent haben; wenigstens hat das Finale Bewegung und guten Zug. —

Ein bekannter deutscher Komponist antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „Die Taglioni tanzt wunderhübsch." Ähnlich würde

ich, wollte jemand mein Urteil über die Variationen des Hrn. K. Haslinger, sagen: „Die Wiener sind ein lustig Volk.“ Loben muß man schon, wenn ein heutiger Komponist, der ein kleines, scherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es, die Mauern von Jericho umzukomponieren. So hält sich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die sich nur in der 2ten Variation etwas erhöht, dann aber sogar Wertvolleres hervorbringt. Der Schluß ist überraschend.

Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal eine alte Ruine an. Die grünen Zweige, die sie noch trägt, wolle man ihr lassen; sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Teilnahme kann man's betrachten[298].

Die Variationshefte des Hrn. Chwatal sind fast sämtlich instruktiven Charakters und enthalten, weniges Trockene abgerechnet, allerliebste Sachen, Stübchenmusik möchte ich sie nennen. Musikalischen Gehalt hat W. 11 am meisten, und in diesem wieder die Einleitung. Bei der zweiten Variation fällt mir das unleidliche Quinquilieren zwischen kleiner und großer None auf, das noch vor etlichen Jahren zu den Feinheiten des Tages gezählt wurde. Der Komponist, sonst ja ein gesunder Harmoniker, erinnere uns nicht mehr an jene Zeiten!

Wenn man die Variationen über ein Thema aus »Aschenbrödel« demselben Komponisten zuschreiben muß, der vor kurzem gestorben und ein schätzbarer Künstler gewesen sein soll, so scheint diese Komposition einer früheren Periode anzugehören, in der sich noch keine edlere Kunstansicht in ihm entwickelt hatte. Die Variationen sind unter jedem Gesichtspunkt unbedeutend und nicht einmal mit der Leichtigkeit geschrieben, die die Trivialität ähnlicher Werke in etwas vergessen macht. Hätte man sie lieber ganz unterdrückt!

Hrn. Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritischen Schnelligkeit. Hätte ich Feinde, nichts als solche Musik gäb' ich ihnen zu hören, sie zu vernichten. Die Fadheit dieser Variationen ist wahrhaft remarkabel.

Die zwei folgenden Komponisten sind Schüler von Kalkbrenner und vortreffliche Virtuosen, ihre Variationen kein Kunstwerk, aber elegante Pariser Modearbeiten und immer noch erträglicher als diese deutschen Plumpsäcke, die oben flüchtig berührt wurden. Gut gespielt müssen die Variationen des Hrn. Osborne, W. 21, in Entzücken setzen; sie scheinen mit einer gewissen Selbstgefälligkeit geschrieben und haben

den Vorzug, leichter zu sein, als sie klingen. In den Variationen über ein Thema aus den »Hugenotten« kommt im Finale mehr als überraschend der Choral »Ein' feste Burg« usw. Bleibt Meyerbeer leben, so werden wir's noch von den Lerchen in der Luft hören.

Besonderer, ausgesuchter, eigentümlicher sind die Variationen von Stamaty über ein Originalthema, das freilich selbst wie eine Variation scheint, übrigens aber von weichem, zerfließendem Ausdruck ist. Talent findet man durchgängig, in der zweiten Variation auch viel Empfindung. Die vielen vorkommenden Oktavengänge haben ihren Grund wohl mehr in der Bravour, mit der sie der Komponist spielt, als in einer ästhetischen Notwendigkeit.

Sehr schätzenswert, wie alles, was uns von den Arbeiten des Hrn. Stolze bekannt, sind auch die obenerwähnten Variationen, und zeichnen sich durch interessantere Stimmenführung, eignen Zuschnitt und durch etwas Geistigeres aus, was manchen seiner anderen Kompositionen abzugehen schien. Wünschte ich dem Komponisten etwas, so wäre es ein Verleger, der seine Werke zeitgemäßer ausstattete. Ein so graues Kleid schadet dem ersten Eindruck beim Durchspielen ungemein. In der Phantasie habe ich mir das Werk aber möglichst schön nachgesungen und der besten Empfehlung wert gefunden.

V.

Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte.

Erste Reihe.

J. Tedesco, Phantasie über Motive aus »Robert der Teufel«. Werk 6.
K. Schunke, Große charakteristische Kaprice über ein Thema von Meyerbeer. Werk 46.
J. Nisle, Brillantes Allegro. Werk 45.
J. Schmitt, Große brillante Phantasie (»Douleur et triomphe.« Inspiration musicale). Werk 225.
»Hommage à Clara Wieck.« »Recueil pour le Pianoforte.«
O. Gerke, »Amusement.« Werk 16.
J. P. E. Hartmann, 4 Kapricen. Werk 18.

Wer weiß, wie Herr Tedesco mit obiger Phantasie in Leipzig wenigstens in Erstaunen gesetzt, ja wer sogar jener Exekution selber beigewohnt hat, kann es dem Komponisten nicht verargen, daß er ein bescheidenes: „Exécutée par l'auteur dans ses concerts“ auf dem ge-

druckten Titelblatt beifügte. Über gewisse Dinge spräche man nicht, wenn man nicht oft gegen seinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reisenden Künstler übelwollen, ihm nicht förderlich sein! Nur das „exécutée“ usw. hätte der Virtuos weglassen sollen, dieses „exécutée“ usw. läßt mir keine Ruhe und Rast, verfolgt mich seit einigen Tagen in meine Träume, versetzt mir den Atem. Und dann lesen wir in einigen norddeutschen Blättern von einem Wunderspieler, dem Hannibal der Oktaven usw. Auch dies möchte sein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies „exécutée“, dies einzige Wörtchen — — Ich kann nicht weiter.

Überhaupt, wer hat die Schuld am Glücke so vieler junger Komponisten? — Meyerbeer. Ich sage nichts vom unmittelbaren Einfluß seiner Werke auf den ganzen Menschen, nichts von dem europäischen Universalstil, in welchen sich durch Bearbeitung seiner Themen am sichersten einzuschießen; ganz materiell deute ich nur auf das Gold, das göttliche, das eifrige Jünger aus ihm schlagen, auf den Vorteil, hinter den Fetzen eines großen Mannes sich mit in die Unsterblichkeit einschmuggeln zu können. So auch Hr. K. Schunke. Mit Wonne wälzt er sich in des Meisters Tönen, reicht vom großen Gesamteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, sich tausendfach zu berauschen: kurz, Meyerbeers tapferster Herold ist er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Musik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Klavierseufzer, eine Menge delikater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeersche und allerliebste Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längst gepaßt, eine Andeutung des Lutherschen Chorals. Doch sind dies nur Worte, Winke, die nur schwach wiedergeben, was ich mir bei den »Hugenotten« selbst vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher schwelge man nur von der Quelle selbst!

Beinahe traurig gegen solche Freudenmusik nimmt sich eine unschuldige Polonäse von Hrn. Nisle aus, der die Welt indes wenig kennt, wenn er solche mit Palestrinaschen Dreiklängen zu packen meint. Das Trio allein hat etwas mehr Farbe und angenehmen Charakter: das übrige ergeht sich in den gewöhnlichsten Harmonien; das Ganze scheint wie eine Komposition aus Vanhals Zeiten.

An der Phantasie des Hrn. J. Schmitt mißfällt mir allein das bombastische Aushängeschild. Warum »Douleur et Triomphe?« Warum »Inspiration musicale?« Warum »Grande Fantaisie brillante?« Gewiß

bleibt deshalb die Musik dieselbe: aber warum als altes bemooſtes Haupt tun, was man beim Schüler belächelt, wenn er in verzeihlicher Selbſtbegeiſterung ſeine Schriften mit zollangen Buchſtaben bemalt! Und daß es mit dem Schmerz und gar mit dem Triumph nicht ſo weit her iſt, merken gewiß auch die, auf welche ſelbige Schilder etwa von vornherein einen Eindruck machen. Nennen wir die Sache alſo beim Namen: „Introduktion, Thema und Variationen“ und urteilen von dieſer Höhe, ſo erhalten wir in der Phantaſie ein ſehr angenehm klingendes, mit Geſchick und Geſchmack geſetztes Muſikſtück voll einnehmender Melodie und wenn nicht tiefem doch anmutendem Charakter. Vor Bertinis Kompoſitionen, mit denen unſer Komponiſt, in harmoniſcher Behandlung wie der des Inſtrumentes, viel Ähnliches hat, zeichnen ſich ſeine durch etwas Deutſcheres, Handfeſteres aus, während man dort freilich mehr Modiſch-Neues antrifft. Das Stück wird ſich ohne unſer Zutun beliebt machen.

Scheint es doch, als hätten die ſämtlichen fünf geſchätzten Komponiſten der großen Künſtlerin, der ſie mit der fünften der obigen Nummern ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge geſehen, in ſo romantiſcher Weiſe ergehen ſie ſich; ja ſelbſt zwei ehrenfeſte Organiſten ſchwankten einen Augenblick. Im Ernſt, die Sammlung iſt intereſſant. Gleich das erſte Stück, eine Kaprice von E. Franck, fällt durch Kürze, Friſche, Kraft und Einheit auf, während ſich die Rhapſodie von A. Heſſe unter dem romantiſchen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die Viſion unſers geſchätzten Dr. Kahlert bekenne ich nicht ganz zu verſtehen, ja bekenne, daß ich ſie erſt Adagiosissimo ſpielte, als ich zu meinem Erſtaunen Presto als Tempo fand: nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheuer von Romantik hält man ſicherlich unter den Händen. Die Tokkata von E. Köhler iſt auf eine lebendige Figur gebaut und klingt, raſch geſpielt, gut und brillant. Daß im zweiten Teil immer dieſelben Harmonien vorkommen, fällt etwas auf. Ein Nokturno von B. E. Philipp ſchließt; es iſt eine Kopie, aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nahrung und Aufmunterung verdient, als es vielleicht erhalten hat.

Aus dem »Amüſement« des Hrn. Gerke wünſchte ich nur den Walzer und die Polonäſe weg, um es als ein gutes empfehlen zu können. Wahrhaftig, man ſollte eine beſondere Redaktion für Manuſkripte honorieren, die im voraus Tod und Verderben jungen, talentvollen Komponiſten ſchwören, wenn ſie offenbar Verbotenes mit ihren beſten Gaben in die

Welt einzuſchwärzen trachteten. Ohne jene Stücke, bei denen die Achtung, die er ſich bei dem Kritiker und Künſtler erwerben muß, wieder zur Gleichgültigkeit und zum Verdruß herabfällt: welche wertvolle Sammlung hätte es gegeben! Die andern Sätze, ein Marſch, ein Scherzo, das freilich ſehr an das Hummelſche in der D-dur-Sonate erinnert, ein Rondo und eine Mazurka gehören zu dem Gedankenvollſten, das mir jetzt von den Arbeiten dieſes Komponiſten zu Geſicht gekommen. Halte er daran feſt; die elegante Sphäre laſſe er in Gottes Namen anderen.

Die vier Kapricen von Hrn. P. E. Hartmann ſind wohl gearbeitet, verſtändig, ernſt, ja finſter. Es ſcheint aber, als wolle er des Guten zuviel, als haſte er zu lange am Einzelnen; ſeine Muſik ſpricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort, kein Geſang. In der dritten Kaprice, die melodiſcher werden will, zeigt ſich das am ſtärkſten: ſie hat wohl Melodie, ſchweift aber unluſtig und unſicher auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht ſie links, wo man in die Tiefe, ſtrebt ſie in die Höhe. Die zarte melodiſche Ader, die ſich in den Werken der Meiſter durch die verwickeltſten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann freilich niemand mit Gewalt in ſich bringen; gewiß läßt ſich aber durch ſtetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu große Herrſchaft über die Melodie einzuräumen, dieſe von jener nicht gänzlich unterdrücken zu laſſen, gar manches erreichen. Darauf ſcheint mir der Komponiſt achten zu müſſen. Wär' es, daß wir mit unſerm Rate [nicht] zu ſpät kämen, und daß er mit freier leichter Bruſt das Ziel verfolge, deſſen glückliche Erreichung wir jeder wahren Beſtrebung von ſo ganzem Herzen gönnen!

Zweite Reihe.

L. Schuberth, Große Phantaſie in Form einer Sonate (»Souvenir à Beethoven«). Werk 30.

K. M. v. Weber, Phantaſie (»Les Adieux«).

S. Thalberg, 3 Nokturnos. Werk 21.

Derſelbe, Große Phantaſie. Werk 22.

W. Taubert, Brillantes Impromptu über ein Thema von Meyerbeer. Werk 25.

Derſelbe, Brillantes Divertiſſement (»Bacchanale«) mit Begleitung des Orcheſters. Werk 28.

Sollte einem der obigen Komponiſten vor einigen Augenblicken das linke Ohr ſo ſtark geklungen haben, daß er vor ſich ſelbſt hätte fliehen mögen, ſo iſt das natürlich; denn ich ließ mich eben ſo gegen einen Bekannten aus: „Freund, du weißt, ein ganzer Jean Paulſcher Walt von

Sanftmut steckt in mir; in gewissen Fällen aber könnt' ich denn doch getrost aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Sinfonie vor, deren Verfasser so tapfer zusammengestohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir sie bezeichneten mit »Eroica«-Satz, »Sommernachtstraum«-Satz usw. Der Sinfoniſt iſt aber ein Kind gegen unſeren Beethovenverewiger .... Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Komponiſten, ehe ſie komponieren, erſt fragen müſſen, ob ſie Knigges »Umgang mit Menſchen« geleſen — dahin, daß wir ſie aufmerkſam machen müſſen, daß man in gebildeter Geſellſchaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen ſie nicht den Anfang des ABC der erſten Bildung? Sollen wir ſie an die griechiſchen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich geſagt wurde, daß ſie die Melodien ihrer Väter ſacht und ernſt nachſingen müßten, und daß ſie ſcharfe Schläge bekamen, wenn ſie jene Melodien durch Schnörkeleien verzierlichen wollten?' Vergeht ſich die Unbildung ſo weit, die erhabenen Gedanken eines Meiſters zu betaſten? Noch mehr, wagt ſie es, ſie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich ſie. Hidſchnu-Chan-Murzach wälzt ſich vor einem Kloß im Staube, Peter kneipt ſeinen Schatz in den Backen, und Komponiſten ſchreiben »Souvenirs à Beethoven!«" Mein Freund ſagte, ich äußere mich etwas ſtark. Ich aber gelobte mir von neuem, gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, ſolange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantaſie mit Webers Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber ſchon auf der dritten Seite ſchien mir jede Note wie zurufen zu wollen: „Ich bin nicht von Weber!" Und wenn man mir ſeine Handſchrift zeigte, ja, ſtände er ſelbſt aus dem Grabe auf und beteuerte, daß die Phantaſie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuſchten tun uns herzlich leid; meine moraliſche Überzeugung kann mir aber niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweiſen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus ſchalen, auseinander fallenden Muſikſtückes, und trüge es den Namen des Beſten an der Stirne, irgendetwas gefördert iſt[299].

Beim Durchgehen der Kompoſitionen von Thalberg war ich von jeher immer in einer gewiſſen Spannung, nicht als ob ich auf Platitüden lauerte, ſondern weil er ſie immer ſo gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubeſtimmen weiß. In kleineren Kompoſitionsgattungen, die keine ſo nachhaltende

Energie zur Vollendung erheischen als größere Formen, finden sich solche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das meiste der Notturnos gefallen hat, wenn man vorweg von Vielseitigkeit und Großartigkeit der Erfindung absieht und dem Komponisten eine gewisse Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet. So sind die Melodien der Notturnos durchweg einschmeichelnd, wenn auch nicht neu und vollkommen edel. Die im ersten scheint mir nur eine Veränderung vom alten »An Alexis« usw., ist aber sozusagen schön instrumentiert. Auch der zweite melodische Gedanke (in As-dur) im zweiten Notturno singt recht zart, schleppt aber zuletzt. Am besten will mir das Thema zum dritten Notturno gefallen, da es nicht so breit auseinander fließt und südlicher Natur ist; in der Folge (Takt 13 zu 14) kommt indes eine Fortschreitung $\binom{\text{dis e}}{\text{gis a}}$, die mir unerträglich. — Die Rückgänge, in denen sich die Meisterhand am ersten kundtut, geschehen noch nicht mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit, wie wir es bei Field und Chopin treffen, wie sich Thalberg überhaupt zu letzterem verhält wie Karl Mayer zum ersteren. — Die Phantasie Werk 22 besteht aus einer Menge kleiner Abteilungen, die sich um einige Grundharmonien bewegen, aus denen sich hier und da auch recht schöne Melodien entwickeln. Sie enthält manches Anmutige und Zarte, so schwierig und vollstimmig sie geschrieben ist. Ein musikalisches Blatt enthielt jüngst bei Besprechung Thalbergischer Kompositionen die Bemerkung, daß man beim Anhören freilich um die Hälfte des Genusses käme, wenn man die Augen zudrücke, d. h. wenn man sie sich vierhändig gespielt dächte. Ich meine aber, daß es nicht gering anzuschlagen ist, wenn ein einzelner vollbringt, wozu sonst zwei gehören. Dies könnte also die Achtung nur erhöhen. Daß aber bei Thalberg, wie bei Herz und Czerny, das Hand- und Fingerwerk Hauptsache bleibt, und daß er mit glänzenden Mitteln über oft schwächliche Gedanken zu täuschen weiß, könnte zu einem Zweifel veranlassen, wie lange die Welt an solcher mechanischen Musik Gefallen finden möchte.

Von den Kompositionen, die durch die »Hugenotten« hervorgerufen sind, und deren uns der Himmel nicht zu viele schenken wolle, verdient allein die von Hrn. **Taubert** den Namen — wenn auch nicht Kunstwerk, doch den eines guten Musikstückes. So wenig originell mir der Chor »Rataplan« usw. vorkommt, ja beinahe wie eine Brechung der Galoppade aus »Wilhelm Tell«, so hätte ich ihn doch, wenigstens einmal, unverändert zu hören gewünscht, als so, wie ihn sich Herr Taubert

gesetzt. Doch ist das Nebensache, und das, was der Arbeit Wert gibt, der Bau des Ganzen, worin es den deutschen Künstlern nun niemand zuvortut. Der Verfasser selbst legt vielleicht nur wenig Wert auf sein Hugenottenstück; indes würden wir gar nicht dagegen sein, schriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vorteil für das Publikum wie für seinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von seinen Lieblingsgenüssen zu kosten bekömmt, ungleich mehr lernen kann als von den windigen französischen Champagnergläsern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons so lange für sich nütze, als es einem ernsteren Streben keinen Abbruch tut, wie denn Florestan neulich in einer anderen Beziehung meinte, man müsse manches in sich hineinkomplimentieren, um es nur wieder herauszuprügeln, welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im »Bacchanale« finden wir gerade kein bacchantisches Leben, für das dem Komponisten wohl auch der höchste Schwung der Begeisterung mangelt, aber ein lustiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Instrumente scheinen viel darin zu sagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelssohn, wohl auch an Weber finden sich hier und da, aber in einer Weise, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Komponist gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen sucht, bis er ihm in einem unbelauschten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt[300].

---

48. Ältere Klaviermusik.

Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von K. F. Becker.

In der Zeit, wo sich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es sich wohl schicken, auch auf dessen Zeitgenossen aufmerksam zu machen. Kann sich freilich, was Orgel- und Klavierkomposition anlangt, niemand seines Jahrhunderts mit ihm messen, ja will mir alles andere, gegen seine ausgebildeten Riesengestalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erscheinen, so bieten einzelne Stimmen jener Zeit

ihrer Gemütlichkeit wegen noch Interessantes genug dar, als daß man sie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Musik versehen es meistens darin, daß sie gerade das vorsuchen, worin unsere Vordern allerdings stark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen als mit dem der „Musik" belegt werden muß, d. h. in allen Kompositionsgattungen, die in die Fuge und den Kanon gehören, und schaden sich und der guten Sache, wenn sie die innigeren, phantastischeren und musikalischeren Erzeugnisse jener Zeit als unbedeutender hintenansetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet diesen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonstücke, die in ihren naiven schmucklosen Wendungen auch noch eine andere als die Verstandesseite in Anspruch nehmen. Für das Interessanteste halten wir die Sätze von Couperin († 1733), Kuhnau († 1722) und G. Böhm (um 1680). Der von Couperin hat sogar einen provenzalischen Anflug und zarte Melodie, während es einem bei dem steifen Kuhnauschen Adagio ordentlich schaurig wird; G. Böhm vollends setzt mit einer gespenstigen Kaprice dem Ende die Krone auf[301].

---

49. Sonaten für das Pianoforte.

Konst. Decker, Leichte Sonate. Werk 12.
J. Nisle, Große Sonate zu 4 Händen. Werk 41.
A. L. E. Trutschel, Große Sonate zu 4 Händen. Werk 8.
L. Schuberth, Sonate (»L'espérance«). Werk 25.
F. Ries, Große (52.) Sonate. Werk 175.
H. Triest, Sonate. Werk 4.
W. Sterndale Bennett, Sonate. Werk 13.

Man sieht, an neuen Sonaten fehlt es keineswegs, obwohl in einem anderen Sinn hinlänglich — wie denn auch fast sämtliche obengenannte, die zwei letzten ausgeschlossen, als Nachzügler einer ältern Zeit zu betrachten sind. Die von Hrn. Decker ist zwar augenscheinlich für Kinderhände und -köpfe berechnet; indes wünschten wir ihr eben deshalb etwas von der großen Trockenheit weg, die wenig geeignet, das kleine Volk zum Fleiß aufzumuntern. — Auf der zweitgenannten Sonate findet man den Beisatz: „Komponiert in Sizilien, am Fuße des Ätna" und eine passende Vignette, weshalb man wohl mit Grund auf etwas Feuerspeiendes usw. aufsehen mag. Statt dessen findet man in ihr das gewöhnlichste Vanhalsche Treiben, den klarsten Vierviertelttakt, in dem sich

je ein C-dur bewegt, kurz eine leidlich breite, wohlgesetzte, Lafontainesche Familiengeschichte, wie sie zu Hunderten schon geschrieben, ohne daß man sie gerade hart anlassen dürfte. — Eine ziemlich ähnliche Natur spricht sich im Komponisten der folgenden Sonate aus; doch greift er höher aus, möchte mehr interessieren und mehr geben, als seine Kräfte vermögen, daher oft Unordnung und Verlegenheit im Periodenbau, in der Harmonie usw., und das so auffallend, daß es auch einem ungeübteren Blick nicht entgehen wird. Die Sonate ist vielleicht sein erster Versuch in dieser strengen Form; er nimmt, gewöhnlich zu reden, noch alle Tischecken mit, kann sich noch nicht betun. Dabei fehlt es vorzüglich an Gesang, an ausgebildetem, in dem er sich durch musterhafte Vorbilder vor allem veredeln muß. Einen auf das Bessere gerichteten Willen, Fleiß und Sorgsamkeit kann man ihm aber keineswegs absprechen. — Die Sonate des Hrn. Schuberth ist von freundlichem, hübschem Ton, aber in möglichster Hast hintereinander geschrieben. Vernachlässigung des Details haben wir bisher allen Kompositionen dieses ebenso talentvollen als leichtfertigen Komponisten vorwerfen müssen. Er gehört zu den Musikern, die zu jeder Tagesstunde komponieren können, gehend und stehend; vieles gerät, dem Ganzen fehlt aber die edlere musikalische Weihe.

Einzelne Stellen des ersten Satzes in der Sonate von Ries könnten an Beethoven erinnern, manches auch, was ein Lob sein soll, von ihm selbst geschrieben sein; die ganze ließe aber, wenn man den Titel nicht wüßte, kaum auf das Werk eines ausgezeichneten Meisters schließen. Es läuft überall zuviel Mittelmäßiges unter, und wo es manchmal in die schöne Höhe möchte, wo wir diesen Künstler früher oft angetroffen, sinkt er kurz darauf wieder zurück, als hing' ihm Blei an den Flügeln. Überhaupt scheint mir die Sonate in einer unlustigen Stimmung geschrieben. Das Larghetto hat einige zarte Stellen, aber etwas Veraltetes in der Kantilene; dazu läßt der häufige Taktwechsel keinen rechten Genuß im Zuhörer aufkommen. Das Trio im Scherzo zeichnet sich durch etwas Eigentümlichkeit mehr aus; doch ist auch in ihm keine rechte Freude, als hätte es dem Komponisten selbst nicht gefallen, da er's schrieb. Im 4ten Takt des 2ten Teiles vermuten wir Stichfehler; die Harmonie muß wohl As-moll bleiben, wozu die rechte Hand Des Ces angibt (statt, wie gedruckt ist, Es Des). Das Finale hat nichts Hervorstechendes; der Mittelsatz in D-dur scheint uns sogar unpassend und arm an Melodie. — Die Sonate von Triest kannten wir bereits aus dem Manuskript, das

wir auch früher mit einigen Worten angezeigt[302]. Irren wir nicht, so hat der bescheidene Komponist verstanden, was wir namentlich am ersten Satze ausgesetzt, und einige Änderungen vorgenommen. Ob sie glücklich sind, können wir nicht mehr beurteilen, da uns die älteren Lesarten entfallen sind; doch zweifeln wir, da uns der erste Satz in der neuen Gestalt jetzt weniger zusagt als damals, bis auf die zwei ersten Seiten, die sich klar und lebendig entfalten; das Folgende scheint uns zerstückelt: es ist keine Achse da, kein Mittelpunkt, und so hinterläßt das Stück einen dunkeln, nebelhaften Eindruck. Auch der letzte Satz, dem wir früher die innere und äußere Ähnlichkeit mit einem bekannten Beethovenschen vorwarfen, scheint uns umgearbeitet. Im ziemlich leidenschaftlichen Charakter schließt er sich genau dem ersten an; doch fehlt auch ihm das schöne Verhältnis der Teile, und dies vergessen zu sollen, reißt er nicht genug fort mit sich. Die Meisterhand erkennt man namentlich an der Einführung des zweiten Gedankens: er muß erwartet werden und dennoch überraschen; hier kömmt die Melodie in As zu absichtlich und gezwungen, noch mehr der eingewebte Marsch in Des-dur, dessen Sinn man überhaupt nicht recht versteht. Vom Komponisten rasch und feurig gespielt, muß die Sonate indes von Wirkung sein. Was den Klaviersatz insbesondere anlangt, so raten wir dem jungen Künstler, sich mir allem Neuen bekannt zu machen; mit leichter Mühe würde er dann manches wohlklingender und reizender gesetzt haben.

Die vortreffliche Sonate von Bennett führen wir heute nur mit dem Namen auf, da sie die Davidsbündler in ihr »Museum« aufgenommen, wo man bald das Nähere nachlesen kann[303].

---

50. Fragmente aus Leipzig.

I.[304]

Trefflicher Leser, es war nicht eher als heute möglich, mich zum Niedersetzen zu bringen, um von all den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Musik und Musikmenschen über uns ausgeschüttet, — eben der Herrlichkeiten halber, die sehr vom Schreiben abhielten. Mendelssohn, Lipinski, die Lachnersche Preissinfonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnements-, ebensoviel Extra-

konzerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Eliſabeth Fürſt, polniſche, franzöſiſche und engliſche Künſtler (Nowakowski, Brzowski, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, »Iſrael in Ägypten«, Sinfonie von Reißiger, Theater, Bachſche Motetten — — kurz, Blüt' auf Blüte trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerſt alſo, wie alle wiſſen, daß Mendelsſohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orcheſters die Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen iſt, und mit der Liebe, die ihm das allſeitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orcheſter, ohne Ausnahme eines einzelnen, an ſeinem Dirigenten hängt und an ihn glaubt, ſo gebührt unſerm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von ſogenannten Kabalen und dem ähnlichen hört man hier nichts, und ſo iſt's recht und müſſen Kunſt und Künſtler gedeihen. —

Ihm zur Seite ſteht David, die Stütze des Orcheſters, ein Muſiker vom feinſten Korn. Auch die liebgewohnte Erſcheinung der erſten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergeſſen, von deren Marienſtimme die Zeit höchſtens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war. Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergeſſen, als da ſind die HH. Queißer, der Poſaunengott, Ch. G. Müller, Uhlrich, Grenſer, die erſt da recht [zu arbeiten] anfangen, wo andere ſchon ermatten.

Von ſolchen Kräften unterſtützt und gehoben, gab es bis jetzt acht Konzerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetſten von dem, was ſie an neuen Kompoſitionen und Virtuoſenleiſtungen Einheimiſcher und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geſchehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Kompoſitionen ſei zuerſt der wenig bekannten erſten Ouvertüre zu »Leonore« von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwiſchen der gewöhnlichen in E-dur und der großmächtigen in C-dur, vielleicht das Ergreifendſte, was die Muſik überhaupt aufzuweiſen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer erſten Aufführung (Beethoven ſoll darüber geweint haben). Daher die verſchiedenen Ouvertüren. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine*.

Sodann einer ganz neuen Ouvertüre zu (Shakeſpeares?) »Was Ihr wollt« von Ferdinand Hiller[305]. Es wäre ſchlimm, wollte man nach der Aufnahme von ſeiten des Publikums einen Maßſtab für ihren Wert

* Es iſt die ſeitdem als Nr. 2 bei Breitkopf u. Härtel erſchienene.

oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigstens Stummheit, liegt allerdings zum Teil im Charakter der Ouvertüre selbst, deren feiner versteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen als zur Begeisterung auffordert. Das Publikum, wie der einzelne haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouvertüre nur noch einmal, und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraschte Auge eine Menge lustiger und trauriger Gestalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer diesem höchst besonderen Grundton ist es aber aus der natürliche Wuchs, sozusagen, und die künstlerische Gewandung, wodurch sich das Werk als Hillersches auszeichnet: an Geist überwiegt es ohne weiteres alle die Gelegenheitsouvertüren, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit so oft bestraft.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preissinfonie von Lachner. Die Zeitschrift hat über sie schon Rechenschaft gegeben.

Ebenso blieben die Ouvertüre, einzelne Sätze und Finale aus der neuen komischen Oper »Die Macht des Liedes« von Lindpaintner unter der Erwartung. Jeder Kunstnaturnachlaß schmerzt, doppelt, wo Ausländischem oft so unverdiente Ehre widerfährt. Auch zeigte sich das Publikum bei dieser Gelegenheit beinahe gebieterisch[306], indem es eine zum Schluß Klatschende im Augenblicke zur Ruhe verwies. Vielleicht, daß die Oper auf der Bühne anders wirkt.

Die jüngste Neuigkeit war endlich eine Sinfonie, die erste[307], von Reißiger. Bei weitem aushaltender an innerer Kraft als die Lachnersche, kürzer, anspruchsloser, schlägt sie vielleicht noch zu sehr ins Gebiet der Ouvertüre hinüber. Da der stattliche Kapellmeister selbst dirigierte, so war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswerteste, im ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Kompositionen. Von älteren meist Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. Oktober, den sich sicher mancher Gewandhausmusiker rot angestrichen im Gedächtnis. Was in anderen Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orchestersätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie sie eben in jeder Hinsicht das Orchester durch hinreißenden Vortrag der großen »Leonoren«-Ouvertüre an jenem Abend verdiente. Wie herrlich stand da die Kunst über den äußeren und inneren Spaltungen,

die an einem Orte, wo sich so viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können, und rückte alles versöhnend aneinander.

Bilden so die größern Leistungen die Säulen des Musiklebens, so schlingen sich die der Virtuosen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die schönsten wiederum: ein Violinkonzert, von David meisterlich gespielt, italienische Bravourarien, von Frl. Fürst gesungen mit italienischer Stimme und eigentümlicher Manier, Klaviersätze, von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken gespielt und zum Wildwerden komponiert, ein interessantes, vielleicht zuviel verschlungenes Violoncellkonzert von J. B. Groß, ebenso ein leichteres Quartettstück über eine Barkarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queißer wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das G-dur-Konzert von Beethoven für Klavier mit seinem großgeheimnisvollen Adagio, von Mendelssohn begeistert und begeisternd gespielt, sodann Violinvariationen von Fr. Schubert (nicht unserm), von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutsche Arien von Weber und Spohr, von Hrn. Sesselmann aus Darmstadt gut gesungen, endlich ein Flötenkonzert von Lindpaintner, von Hrn. Grenser mit der wohltuenden Meisterschaft vorgetragen, die diesen Künstler so hoch stellt.

II.

Als ich heute die Zettel der letzten zwölf Abonnementskonzerte durchflog und mir die Buchstaben manches der gehörten Musiken vollständig, vieles halb zurückriefen, strebte die Phantasie, alles in ein Bild zusammenzufassen, und unversehens stand eine Art blühender Musenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der älteren Meister neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen sah, zwischendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, lustige Virtuosen und liebliche Sängerinnen: alles in so reicher Fülle und Abwechselung durcheinander, daß sich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von selbst übersah.

Was in der Zeit von älteren Kompositionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notiert. Manche Leute glauben ihr möglichstes zu tun, wenn sie auf „einen Mozart", „einen Haydn" usw. als auf große Meister aufmerksam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeschliffen haben müßte! Als ob es sich nicht von selbst verstände, ob man ihre Musik nicht in- und auswendig kennen müsse! Nur die D-moll-Sinfonie macht ihnen noch zu schaffen, und sie fragen, ob sie denn eigentlich nicht über die Grenzen

des Rein-Menschlichen hinausginge? — Freilich soll man Beethoven nach Zollen messen (nach König Lear'schen aber gewiß), und das Studium der Partitur tut das übrige.

Dankbar aber vor allem muß man anerkennen, wie sich die Direktion, namentlich in dieser Saison, angelegen sein ließ, Manuskripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieser Hinsicht möchten sich kaum die Weltstädte mit dem kleinen Leipzig messen. Und wenn man sich auch in manchem getäuscht fand, so wurden doch Urteile angeregt, Meinungen festgestellt, hier und da auch freudige Aussichten eröffnet. So gab es neue Sinfonien vom Stuttgarter Molique, vom Kapellmeister Strauß in Karlsruhe, vom M.-D. Hetsch in Heidelberg. Das Publikum stimmte in seinem Urteil über sie fast zusammen, obgleich ohne Zweifel der ersteren der Vorrang gebührt. In allen geschickte Arbeit, wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes, in der von Strauß, besonders im ersten Satz, so auffallend in Ton- und Taktart, Form und Idee, daß man den ganzen ersten Satz der »heroischen Sinfonie« wie eine Gestalt am Wasser abgespiegelt sehen kann, aber freilich umgestürzt und blässer.

Ganz besondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxsen für großes Orchester instrumentierten sogenannten »Kreutzer'schen Sonate« von Beethoven, von der schon Hr. Ritter von Seyfried in diesen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Instrumentkenntnis, mit Liebe und Phantasie im Beethovenschen Geist geschriebene Partitur verdient. Dagegen scheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunstepoche entstandenen B-dur-Sonate zu ersetzen, in so hohem Grade unglücklich, ja auch die Instrumentation dieses Satzes im Vergleich zu den andern so ungeschickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüten als in die Heiterkeit des Leipziger Publikums einstimmen müßte; der dithyrambische Aufschwung im letzten Satz machte das verkehrte Einschiebsel allerdings durchaus vergessen. Seien hiermit alle Konzertdirektionen um Aufführung dieser prachtvollen, ins Große gemalten Kopie ebenso angegangen wie um Hinweglassung des Scherzos, und machten sie sich den reproduzierenden Komponisten zum Todfeind dadurch.

Wenn sich die neugebrachten Sinfonien also in ziemlich gleichen Kreisen bewegten, so waren die neuen Ouvertüren ihrer innern und

äußern Verschiedenheit halber um so merkwürdiger. Floreſtan fragte neulich ſchelmiſch genug, zu welchem Stück von Shakeſpeare denn die meiſten Ouvertüren geſchrieben würden[307] uſw.: bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper »Der Beſuch im Irrenhaus« von J. Roſenhain in Frankfurt verriet freilich viel Sympathie zu unſern weſtlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechſelten darin ſo raſch, daß man nirgends Fuß faſſen konnte; indes zeugte ſie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leiſten ſollte, nur mehr Wachſamkeit über einen angebornen Leichtſinn anzuraten wäre. In einem phantaſtiſchen Vorſpiel zu Raupachs »Tochter der Luft« von Spohr ſtellte ſich ſeine bekannte Eigentümlichkeit mehr als je heraus, ſeine elegiſch klagenden Violinen, ſeine wie vom Hauch berührt anklingenden Klarinetten, der ganze edle, leidende Spohr; im ganzen bin ich jedoch nicht klar worden, und die Partitur konnte ich mir nicht verſchaffen. Um ſo genauer kenn' ich die gegebene Ouvertüre von Ferdinand Hiller[308], namens »Fernando«, ſpaniſchen Charakters, ritterlich, durchweg intereſſant, überaus ſorgſam und fein gearbeitet, nach Beethovenſcher Bedeutſamkeit ſtrebend, im Haupträhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marſch in C-dur) ſo genau gebaut, daß ſie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieſes Schubertſchen Marſches vorkam. Mit nicht minderer Freude habe ich oft »Die Najaden«, Ouvertüre von William Sterndale Bennett, durchleſen; ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn ſie ſich allerdings an das Mendelsſohnſche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelsſohn ſich an die Ouvertüre zu »Leonore«), ja wenn er alles, was ſich von Anmut und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelsſohn findet, wie zu einer Tonflut vermiſcht und davon aus vollen Bechern reicht, ſo iſt es eben geiſtige Brüderſchaft, die die Vorzüge anderer lebendig in ſich aufgenommen und ſich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poeſie aber überdies in dem Werk, wie innig im Geſang und zart im Bau, welch ſchöne weiche Inſtrumente! Gegen den Vorwurf einer gewiſſen Monotonie kann man ſie indes kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen ſich die zwei Hauptthemas zuviel.

Intereſſant waren die einzelnen Szenen aus »Fauſt« vom Fürſten Radziwill. Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir ſcheinen, als hätte man dem Werk durch das

allzu große Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äußerst unbehilflich instrumentierte Ouvertüre schon müßte dem Musiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozartschen Fuge gleich von vornherein dem Beurteiler. Wenn sich der Komponist der Aufgabe der Ouvertüre nicht gewachsen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefsinnigsten Form der Musik, zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, so gab es doch gewiß noch andere, mehr Faustischen Charakters, als die von Mozart, die doch niemand ein Meisterstück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika[309] und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis-dur-Akkord zu wenig musikalische Kunst entwickelt. Vielem einzelnen der folgenden Nummern kann aber niemand ihren eigentümlichen Wert absprechen, eine unbefleckte Phantasie, eine sozusagen fürstliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erst hundert Jahre alt, war auch das D-moll-Konzert für Klavier von J. S. Bach, von Mendelssohn gespielt und vom verstärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei diesem erhabenen Werk, wie bei einigen Szenen aus einer der Gluckschen »Iphigenien« an Gedanken beikam, möchte ich hier sagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermacht, noch wenigstens sieben solcher Konzerte und außerdem unzählige andere Bachsche Kompositionen im Manuskript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort. Überhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschlösse*? Man sollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der sich Seite 76 dieses Bandes d. n. Ztschr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voransetzen. Dort heißt es nämlich:

* Der Gedanke hat sich zur Freude aller Künstler seitdem verwirklicht.

„Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, „was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Ur-„vaters der Harmonie schlägt, recht wohltut und ich bald im vollen „Kaufe zu sehen wünsche usw.[310]."

Man schlage nur nach!

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuosen, die diese nie ganz zu lobenden Konzerte verschönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh' ich. So sind es denn von ersteren: Frl. Grabau, wie immer fertig, fest, künstlerisch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, frisch an Stimme und Gestalt, talentvoll. B. Moliques meisterliches Spiel seines D-moll-Konzertes (jemand meinte, B-moll läge hier näher) ist schon in diesen Blättern erwähnt worden, ebenso St. Bennetts innig musikalisches Leben im Vortrag. Als Kunstgenüsse erster Art bleiben noch zu erwähnen das E-moll-Konzert von Spohr, von David gespielt, Posaunenvariationen von Ch. G. Müller, von Queißer geblasen, das Es-dur-Konzert von Beethoven und das in G-moll von Mendelssohn, von Mendelssohn gespielt, d. h. in Erz gegossen nach seiner Weise.

Den Beschluß des diesjährigen Konzertzyklus machte die neunte Sinfonie von Beethoven. Das unerhört schnelle Tempo, in dem der erste Satz gespielt wurde, nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man sonst von dieser überschwänglichen Musik zu erhalten gewohnt ist. Dem dirigierenden Meister gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie so leicht niemand wieder, mag dieser Ausspruch unbegreiflich scheinen, und endlich, wer könnte hier entscheiden als Beethoven selbst, dem dies leidenschaftliche Treiben des Tempos unter Voraussetzung eines makellosen Vortrags vielleicht gerade recht gewesen? So muß ich denn diese Erfahrung, wie so manche, zu meinen merkwürdigsten musikalischen zählen, und mit einiger Trauer, wie schon allein über das äußere Erscheinen des Höchsten ein Meinungszwiespalt entstehen kann. Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel auftaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung vom Jenseits die Nachblickenden durchschauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her sein, daß sich in einem unscheinbaren hiesigen Lokale einige junge Musiker versammelten, teils gute alte Werke, teils ihre eigenen neusten aufzuführen, oder auch sich unter-

einander hören zu lassen[311]. Mitglieder auf Mitglieder meldeten sich: nach und nach verlautete auch im Publikum davon, Teilnahme und Neugierde trieb mehre hinein; die geheime Gesellschaft bekam Mut, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab sich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausschuß und in einem anerkannt guten Musiker, Herrn Ch. G. Müller, einen Direktor. Schon im Winter 1835 verlegte die Gesellschaft ihr Übungszimmer in einen anständigen schönen Saal[312]. Daß er immer gedrückt voll war, bezeugte ihr die wachsende Gunst des Publikums — und so gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 24ten Oktober bis 14ten März zwölf solcher Konzerte, und wenn man etwa Montags fragte, ob es abends nicht irgendwas gäbe, bekam man auf echt Leipzigerisch meistens zur Antwort: „'S ist Euterpe." Im Grunde mußte sich aber die ehrenwerte Gesellschaft ihre Konzertabende recht zusammenborgen, da die meisten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Konzerten mitspielen und es nur wenige Tage gibt, wo es nicht hier und da zu tun gäbe. Dieses Nichtbestimmtsein eines eigentlichen Konzertabends gibt aber dem Institut sogar einen leichten Anstrich von poetischer Freiheit, und stehen die Euterpisten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, so spielen sie so frisch zu, daß sie einem sogar lieber als irgendeine fürstliche Kapelle, wo niemand zucken soll mit den Augen und selig sein in der Musik. Zur Sache! Die ursprüngliche Tendenz des Vereins also, Aufführung der besten Werke der besten Meister, dann von Kompositionen Neuerer (Einheimischer wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Ensemblestücken von Mitgliedern und Nichtmitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß sich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Gesang ist durchaus ausgeschlossen[313], was manches gegen sich, aber auch das für sich hat, daß so der Verein eine bestimmte Farbe bekommen, ja, daß er sich zu seinem Vorteil nur im Instrumentalen befestigt.

Die Ausführung der Sinfonien und Ouvertüren gibt der in den Gewandhauskonzerten nicht viel nach, natürlich, da es meist Musiker von daher sind. Spielt man dort mit mehr Respekt, so hier mit mehr Keckheit; steht dort der Direktor felsenfest im Tempo, so geht es hier in einem Beethovenschen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Institute sind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verschiedenen Stände der Zuhörer. Gewisse Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod bestraft werden; so blies

ein Eutermist in den ersten Takten des Allegretto der 7ten Sinfonie von Beethoven ein verdammtes Cis; doch wollen wir solche Fälle neckenden Kobolden beimessen, die sich zufällig wohl einmal in eine Hoboeröhre verkrochen. Von den Sinfonien der Meister gab es nun die in C-moll, D-dur, die Pastorale, F-dur und eine gewisse in A-dur von Beethoven, von Mozart die in C-dur mit der Fuge (»Jupiter«), von Haydn die in Es-dur, von Spohr die »Weihe der Töne«; — von Mitgliedern der Gesellschaft eine ältere in D-dur und die oft besprochene in C-moll von Ch. G. Müller, eine in F-moll von F. L. Schubert; — von Fremden eine in G-moll von Gährich. In den Ouvertüren war ebenfalls schönste Auswahl von ältern getroffen, unter denen namentlich die zu »Samori« vom pedantisch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neusten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den »Femrichtern«[314], welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrien ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt klar gehaltene, im einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert wie Vorläufer des kommenden[315] Gewitters, das in seinen Sinfonien ausdonnert. In den heimischen Euterpesaal zurückkehrend, so sticht freilich nach solchen Donnerwettern ein Konzertino für Horn u. dgl. schwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der Solisten getrost übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht derart, daß sie eine strenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queißer, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt sind. Damit sei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die ersten Versuche junger Virtuosen ausschließen solle, im Gegenteil gebeten, diese vorbereitende praktische Schule für öffentliches Auftreten und Konzertroutine fortbestehen und allen, die aufzutreten wünschen, offenstehen zu lassen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Konzerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, so konnte man sich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Konzertmeister David mit Hrn. Uhlrich, Grenser und Queißer veranstaltet. Leider gab es nur vier, die nächsten Winter wenigstens zu verdoppeln wären. Die Herren sind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel diesen Konzertmeister.

Wenn wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen, wie sie, mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat, so wird sich mancher Leser gefragt haben, warum die Zeitschrift mit einem Bericht über die

einzelnen Leiſtungen oft ſo lange angeſtanden. Bekennt es Schreiber dieſer Zeilen offen, ſo iſt ſeine doppelte Stellung als Redigent und als Muſiker daran ſchuld. Den Muſiker intereſſiert nur das Ganze und von den einzelnen nur die Bedeutendſten; als Redigent möchte er von allem ſprechen. Als Muſiker müßte er manches verſchweigen, was der Redigent der Vollſtändigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künſtler zu beſprechen! Denn mit Phraſen wie, „hat ſich Beifall erworben, fand Teilnahme, wurde ſehr beklatſcht“, wird nichts vom Fleck gebracht, alles verwaſchen, niemand geehrt, Meiſter und Schüler über einen Leiſten geſchlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Perſon im Auge, die Ereigniſſe in größern Zeiträumen zuſammenfaſſen, wo ſich das Kleinere von ſelbſt ausſcheidet und ein ſchärferer Abriß des Ganzen ſich herausſtellt — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des ſchwungvollen Lebens, dem die Muſikgeſchichte unſerer Stadt kein ähnliches an die Seite zu ſtellen hat.

IV.

Iſt mir's doch heute wie einem jungen mutigen Krieger, der zum erſtenmal ſein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen ſchon zur Sprache gekommen, auch muſikaliſche ſchlichten ſollte, traf es ſich, daß hier, wahrſcheinlich zum erſtenmal in der Welt nebeneinander, die zwei wichtigſten Kompoſitionen der Zeit zur Aufführung kamen — die »Hugenotten« von Meyerbeer und der »Paulus« von Mendelsſohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerſchaft, einer Bevorzugung des einen vor dem andern kann hier keine Rede ſein. Der Leſer weiß zu gut, welchem Streben ſich dieſe Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelsſohn die Rede iſt, keine von Meyerbeer ſein kann, ſo diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteriſtik beider zu erhalten, man nur dem einen beizulegen braucht, was der andere nicht hat — das Talent ausgenommen, was beiden gemeinſchaftlich. Oft möchte man ſich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeers Erfolge im geſunden muſikaliſchen Deutſchland erwägt, und wie ſonſt ehrenwerte Leute, Muſiker ſelbſt, die übrigens auch den ſtilleren Siegen Mendelsſohns

mit Freude zuſehen, von ſeiner Muſik ſagen, ſie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient[316] im »Fidelio« ging ich zum erſtenmal in die »Hugenotten«. Wer freut ſich nicht auf Neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geſchrieben, manches in den »Hugenotten« ſei Beethovenſchem an die Seite zu ſtellen uſw.! Und was ſagten andere, was ich? Geradezu ſtimmte ich Floreſtan bei, der, eine gegen die Oper geballte Fauſt, die Worte fallen ließ: Im »Crociato« hätte er Meyerbeer noch zu den Muſikern gezählt, bei »Robert dem Teufel« habe er geſchwankt, von den »Hugenotten« an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconis[317] Leuten. Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht ſagen; man wurde ſchlaff und müde vom Ärger. Nach öfterem Anhören fand ich wohl manches Günſtigere und zu Entſchuldigende heraus, das Endurteil blieb aber dasſelbe, und ich müßte denen, die die »Hugenotten« nur von weitem etwa dem »Fidelio« oder ähnlichem an die Seite zu ſetzen wagten, unaufhörlich zurufen, daß ſie nichts von der Sache verſtänden, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geiſtreicher Mann hat Muſik wie Handlung am beſten durch das Urteil bezeichnet, daß ſie entweder im Freudenhauſe oder in der Kirche ſpielten. Ich bin kein Moraliſt; aber einen guten Proteſtanten empört's, ſein teuerſtes Lied auf den Brettern abgeſchrien zu hören, empört es, das blutigſte Drama ſeiner Religionsgeſchichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu ſehen, Geld und Geſchrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlichgemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir eheſtens lebendig verbrannt werden ſollen*. Was bleibt nach den »Hugenotten« übrig, als daß man gerade auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausſtellt. Man überlege ſich nur alles, ſehe, wo alles hinausläuft! Im erſten Akt eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffiniert, nur eine Frau, aber verſchleiert; im zweiten

* Man leſe nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique!
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang!

eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwiſchen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariſer, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Akt vermiſcht ſich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts ſteht in den »Hugenotten«: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft chriſtliche Empfindung darin ſuchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und ſagt: „Seht, das iſt es, mit Händen zu greifen.“ Es iſt alles gemacht, alles Schein und Heuchelei. Und nun dieſe Helden und Heldinnen — zwei, Marcel und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar ſo elend zuſammenſinken. Ein vollkommener franzöſiſcher Wüſtling*, Nevers, der Valentine liebt, ſie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, — dieſe Valentine ſelbſt, die Raoul liebt, Nevers heiratet, ihm Liebe ſchwört** und ſich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieſer Raoul, der Valentine liebt, ſie ausſchlägt, ſich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — dieſe Königin endlich, die Königin all dieſer Puppen! Und dies läßt man ſich alles gefallen, weil es hübſch in die Augen fällt und von Paris kömmt — und ihr deutſchen ſittſamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Komponiſten reibt ſich die Hände vor Freuden! Von der Muſik an ſich zu reden, ſo reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Takt iſt überdacht, über jeden ließe ſich etwas ſagen. Verblüffen oder kitzeln iſt Meyerbeers höchſter Wahlſpruch, und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzoſen außer ſich ſind, ſo geſteh' ich, brächte mir ein Schüler einen ſolchen Kontrapunkt, ich würde ihn höchſtens bitten, er möcht' es nicht ſchlechter machen künftighin. Wie überlegt-ſchal, wie beſonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobſchmiedmäßig dieſes ewige Hineinſchreien Marcels „Ein' feſte Burg“ uſw. Viel macht man dann aus der Schwerterweihe im vierten Akt. Ich gebe zu, ſie hat viel dramatiſchen Zug, einige frappante geiſtreiche Wendungen, und namentlich iſt der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Szenerie, Inſtrumentation greifen zuſammen, und da das Gräßliche Meyerbeers Element iſt, ſo hat er hier auch mit Feuer und Liebe geſchrieben. Betrachtet man aber die Melodie muſikaliſch, was iſt's als

* Worte wie „je ris du Dieu de l'univers“ uſw. ſind Kleinigkeiten im Texte.

** D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc.

eine aufgeſtutzte Marſeillaiſe? Und dann, iſt's denn eine Kunſt, mit ſolchen Mitteln an ſo einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man ſoll aber nicht über Herrlichkeit ſchreien, wenn ein Dutzend Poſaunen, Trompeten, Ophikleiden und hundert im Uniſono ſingende Menſchen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeerſches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publikum zu gut, als daß er nicht einſehen ſollte, daß zuviel Lärm zuletzt abſtumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen! Er ſetzt nach ſolchen Praſſelſtellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Inſtrumentes, als ob er ſagen wollte: „Seht, was ich auch mit wenigem anfangen kann, ſeht, Deutſche, ſeht!" Einigen Eſprit kann man ihm leider nicht abſprechen. — Alles einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerlichſte Tendenz, höchſte Nichtoriginalität und Stilloſigkeit ſind ſo bekannt wie ſein Talent, geſchickt zu appretieren, glänzend zu machen, dramatiſch zu behandeln, zu inſtrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Roſſini, Mozart, Hérold, Weber, Bellini, ſogar Spohr, kurz die geſamte Muſik nachweiſen. Was ihm aber durchaus angehört, iſt jener berühmte, fatal meckernde unanſtändige Rhythmus, der faſt in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte ſchon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüſſig. Manches Beſſere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie geſagt, nur der Haß wegleugnen; ſo iſt Marcels »Schlachtlied« von Wirkung, ſo das Lied des Pagen lieblich; ſo intereſſiert das meiſte des dritten Aktes durch lebendig vorgeſtellte Volksſzenen, ſo der erſte Teil des Duetts zwiſchen Marcel und Valentine durch Charakteriſtik, ebenſo das Sextett, ſo das »Spottchor« durch komiſche Behandlung, ſo im vierten Akt die »Schwerterweihe« durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwiſchen Raoul und Valentine durch muſikaliſche Arbeit und Fluß der Gedanken: — — was aber iſt das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unſittlichkeit, Un-Muſik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr ſei gelobt, wir ſtehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußerſten Angſtgeſchrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es beſſer werden muß.

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben; hier ruht es sich wie unter Palmen, wenn du dich müde gesucht, und nun eine blühende Landschaft dir zu Füßen liegt. Es ist der »Paulus«, ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdest dir schaden und dem Dichter wehe tun, wolltest du es nur von weitem mit Händelschen oder Bachschen vergleichen. Worin sich alle Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichsehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendelssohn schrieb beinahe ganz Jüngling. Also das Werk eines jungen Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener strengern Zeit, von einem jener göttlichen Meister, die, ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern schon in die Wolken sahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir schon in den alten Oratorien finden, die Teilung des Chors und der einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen, die Charaktere dieser einzelnen selbst — über dies wie über anderes ist schon vielfach in diesen Blättern gesprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachteil des Eindrucks des Ganzen schon in dem ersten Teile der Handlung liegen, daß die Nebenperson Stephanus wenn nicht ein Übergewicht über Paulus erhält, so doch das Interesse an diesem schmälert; daß endlich Saulus mehr wirkt in der Musik als Bekehrter denn als Bekehrender, ist ebenfalls richtig bemerkt worden, sowie, daß das Oratorium überhaupt sehr lang ist und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunstgespräch ist vor allem Mendelssohns dichterische Auffassung der Erscheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Komponisten nicht ärger beleidigen als hier in einer seiner schönsten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre; ich meine, der Maler drücke die Nähe des Höchsten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorschauende Cherubköpfe poetischer aus als durch das Bild eines Greises, das Dreifaltigkeitszeichen usw. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im »Paulus« durch den seltenen

Schmuck, mit dem ſie Mendelsſohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmuſik nicht ebenſogut Zeichen für das freudige Gottvertrauen wie für die flehende Bitte habe, als ob zwiſchen „Wachet auf“ uſw. und „Aus tiefer Not“ uſw. kein Unterſchied möglich wäre, als ob das Kunſtwerk nicht andere Anſprüche befriedigen müſſe als eine ſingende Gemeinde! Endlich hat man den »Paulus« ſogar nicht einmal als ein proteſtantiſches Oratorium, ſondern nur als Konzertoratorium gelten laſſen wollen, wobei ein Geſcheiter den Mittelweg vorſchlug, es doch „proteſtantiſches Konzertoratorium“ zu nennen. Man ſieht, Einwendungen, und auch begründete, laſſen ſich machen, und der Fleiß der Kritik ſoll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium niemand nehmen wird — außer dem innern Kern die tiefreligiöſe Geſinnung, die ſich überall ausſpricht, betrachte man all das Muſikaliſch-Meiſterlich-Getroffene, dieſen höchſt edlen Geſang durchgängig, dieſe Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Mu[illegible] daß wir alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gr[illegible]pierung der Perſonen, die Anmut, die über das Ganze wie hingeha[illegible]t iſt, dieſe Friſche, dieſes unauslöſchliche Kolorit in der Inſtrumentation, des vollkommen ausgebildeten Stiles, des meiſterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunſt nicht zu gedenken — man ſollte damit zufrieden ſein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Muſik zum »Paulus« iſt im Durchſchnitt ſo klar und populär gehalten, prägt ſich ſo raſch und für lange Zeit ein, daß es ſcheint, der Komponiſt habe während des Schreibens ganz beſonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So ſchön dieſes Streben iſt, ſo würde eine ſolche Abſicht künftigen Kompoſitionen doch etwas von der Kraft und Begeiſterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die ſich ihrem großen Stoffe rückſichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen »Chriſtus am Ölberg« geſchrieben und auch eine »Missa solemnis«, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelsſohn ein Oratorium ſchrieb[318], der Mann auch eines vollenden wird*. Bis dahin begnügen wir uns mit unſerm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurteil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am ſchärfſten charakteriſieren, zu gelangen. Ich verachte dieſen Meyerbeerſchen Ruhm aus dem Grunde

* Mendelsſohn hat die Prophezeiung erfüllt (»Elias«).

meines Herzens; ſeine »Hugenotten« ſind das Geſamtverzeichnis aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge ſeiner Zeit. Und dann — laßt uns dieſen Mendelsſohn-»Paulus« hochachten und lieben, er iſt der Prophet einer ſchönen Zukunft, wo das Werk den Künſtler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: ſein Weg führt zum Glück, jener zum Übel[319].

Der obige Artikel hat dem Verfaſſer ſeinerzeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariſer und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem ſehr würdigen Mann — von Fr. Rochlitz. Es verhielt ſich ſo damit: Eine muſikaliſche Freundin, dieſelbe, der die »Erinnerungen« im Jahrgang 1839 (Bd. XI, Nr. 28—30) gewidmet ſind Frau Henriette Voigt, vermittelte zwiſchen ihm und dem jüngeren Künſtleraufwuchs in der Art, daß ſie ihm meiſt auf dem Pianoforte Muſikaliſches, wie von Mendelsſohn, Chopin, Floreſtan und Euſebius u. a. mitteilte, ausnahmsweiſe wohl auch Kritiſches, wie obige Fragmente. Nach Leſung des letzteren erteilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlaſſen, ein Zeugnis von der entſchiedenen Geſinnung des edlen Kunſtrichters, der ſich damals ſchon dem Greiſenalter näherte, geben mag.

„D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichſten Dank für die zurückfolgende Mitteilung. Seit Jahren habe ich über Muſik nichts, ganz und gar nichts geleſen, was mir — wie ich nun bin und ſein kann — ſo innerlichſt wohlgetan hätte. Helle, feſtgefaßte, feſtgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Anſichten; reine, würdige, edle Geſinnung — und beides nicht bloß, was jene Muſikwerke, ja nicht bloß, was Muſik überhaupt betrifft; ein bedachtſam zuſammengefaßtes, haltungsvolles, und dabei doch friſchbelebtes, zwanglos ſich bewegendes Weſen in der Darſtellung: das finde ich in dieſem Aufſatze, und zwar von der erſten bis zur letzten Zeile. Dabei eine Unparteilichkeit, die ſelbſt am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: ſo wie am Freunde, daß und wo er kein Engel iſt — ja, die an dieſem noch mehr Menſchlichkeiten zugibt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies alles habe ich hier gefunden und meine, alle Leſer, bei denen, wie geſagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfaſſer gelegen ſein kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfaſſer, hiermit ſicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geſchieht, da wird bald oder ſpäter auch geſchehen, wie es dort, nach verwandten Vorausſetzungen, heißt: „Es wird euch das andere alles zufallen — von ſelbſt kommen.“ Und das iſt, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünſche.

Was ſollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Beſtätigung empfangen, es ſei mir mit meinem Dank für die Mitteilung ernſt geweſen[320].

Rchz.“

1838.

Traumbild. — Franz Schuberts letzte Kompositionen. — Ouvertüren für Orchester. — 1.—6. Quartettmorgen. — Rondos für das Pianoforte.

51. Traumbild am 9. September abends.

Konzert von K. W.[321].

Von oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel ſitzt und auf Lieder ſinnt,
Und wie es in die Taſten greift,
Im Zauberringe vorüberſchweift
Geſtalt an Geſtalt
Und Bild nach Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtswonne.
Die Menſchen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber [unverweilt]
Zurück in ſeine Heimat eilt[322].

F. u. E.

---

52. Franz Schuberts letzte Kompoſitionen[323].

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies iſt, ſo gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erſtaunen viel geſchrieben, von dem vielleicht erſt die Hälfte gedruckt iſt, ein Teil noch der Veröffentlichung entgegenſieht, ein bei weitem größerer aber wahrſcheinlich nie oder nach langer Zeit erſt ins Publikum kommen wird[324]. Aus der erſten Rubrik haben ſich wohl ſeine Lieder am ſchnellſten und weiteſten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze deutſche Literatur in Muſik geſetzt, und wenn

Telemann verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor: Äschylus, Klopstock, so spröde zur Komposition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichteren Weisen W. Müllers u. a. ihre tiefsten Seiten abgewonnen. Dann sind es eine Menge Instrumentalsachen in allen Formen und Arten: Trios, Quartetten, Sonaten, Rondos, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichsten Dinge voll wie der seltensten Schönheiten; die Zeitschrift hat sie an verschiedenen Orten genauer charakterisiert. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, werden uns Messen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. a. genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich seine größeren Kompositionen, mehrere Opern, große Kirchenstücke, viele Sinfonien, Ouvertüren u. a., die im Besitz der Erben geblieben sind. Die zuletzt erschienenen Kompositionen Schuberts haben die Titel:

Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen,
Werk 140
und
F. Schuberts allerletzte Komposition: Drei große Sonaten für Pianoforte[325].

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer schwärmt nicht einmal! Entzückt von diesem neuen Geist, dessen Reichtum mir maß- und grenzenlos dünkte, taub gegen alles, was gegen ihn zeugen könnte, sann ich nichts als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es, wie an ihnen. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; selbst Mozarts Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geschätzt; zum Verständnis Beethovens reichen bloß musikalische Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewissen Jahren durch ein Werk mehr begeistert als durch das andere. So viel ist gewiß, daß sich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeisterung auch am meisten von der Jugend verstanden wird, wie die Kraft des männlichen Meisters vom Mann. Schubert wird so immer der Liebling der ersteren bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat;

erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Komponist; das Leicht-Nachahmliche mancher seiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tausend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; so ist es, so wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren also würde ich diese zuletzt erschienenen Werke ohne weiteres den schönsten der Welt beigezählt haben, und zu den Leistungen der Gegenwart gehalten sind sie mir das auch jetzt. Als Kompositionen von Schubert zähle ich sie aber nicht in die Klasse, wohin ich sein Quartett in D-moll für Streichinstrumente, sein Trio in Es-dur*, viele seiner kleinen Gesangs- und Klavierstücke rechne. Namentlich scheint mir das Duo noch unter Beethovenschem Einfluß entstanden, wie ich es denn auch für eine auf das Klavier übertragene Sinfonie hielt, bis mich das Originalmanuskript, in dem es von seiner eigenen Hand als »vierhändige Sonate« bezeichnet ist, eines andern überweisen wollte[326]. „Wollte" sag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer so viel schreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federlesens, und so überschrieb er sein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Sinfonie in seinem Kopfe fertig stand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß sich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden als für eine Sinfonie, in einer Zeit, wo sein Name erst bekannt zu werden anfing. Mit seinem Stil, der Art seiner Behandlung des Klaviers vertraut, dieses Werk mit seinen andern Sonaten vergleichend, in denen sich der reinste Klaviercharakter ausspricht, kann ich mir es nur als Orchesterstück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinstrumente, Tutti, einzelne Soli, Paukenwirbel; die großbreite sinfonische Form, selbst die Anklänge an Beethovensche Sinfonien, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A-dur-Sinfonie, wie einige blassere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben scheinen, unterstützen meine Ansicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf schützen, daß es als Klavierstück nicht immer richtig gedacht sei, daß dem Instrument etwas zugemutet wird, was es nicht

* Die Sinfonie in C war zur Zeit, als Obiges geschrieben wurde, noch nicht bekannt.

leisten kann, während es als eine arrangierte Sinfonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es so, und wir sind um eine Sinfonie reicher[327]. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir schon; zehren wir doch alle von seinen Schätzen. Aber auch ohne diesen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein anderer geworden; seine Eigentümlichkeit würde vielleicht nur später durchgebrochen sein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Sinfoniesätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält er sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker. In diesem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu suchen; sie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man sie betrachtet; man muß es durchaus liebgewinnen, dieses liebende Dichtergemüt. Sosehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, so wüßte ich auch kaum etwas, wo Schubert sich mehr gezeigt als Er; so leibhaftig, daß einem wohl bei einzelnen Takten sein Name über die Lippen schlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinstimmen, daß sich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas, was man freilich immer fordern müßte, die neuste Zeit aber so selten leistet. Keinem Musiker dürfte ein solches Werk fremd bleiben, und wenn sie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles andere der Zukunft nicht verstehen, weil ihnen die Einsicht der Übergänge abgeht, so ist es ihre Schuld. Die neue sogenannte romantische Schule ist keineswegs aus der Luft herabgewachsen; es hat alles seinen guten Grund.

Die Sonaten sind als das letzte Werk Schuberts bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urteilen würde, wem die Zeit der Entstehung fremd geblieben wäre, — wie ich selbst vielleicht sie in eine frühere Periode des Künstlers gesetzt hätte, und mir immer das Trio in Es-dur als Schuberts letzte Arbeit, als sein Eigentümlichstes gegolten hat. Übermenschlich wäre es freilich, daß sich immer steigern und übertreffen sollte, wer, wie Schubert, so viel und täglich so viel kom-

ponierte, und so mögen auch diese Sonaten in der Tat die letzten Arbeiten seiner Hand sein. Ob er sie auf dem Krankenlager geschrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen[328]; doch ist auch möglich, man sieht mehr, wo die Phantasie durch das traurige „Allerletzte" nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist. Wie dem sei, so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Ob in diesem Urteile schon meine Phantasie durch die Vorstellung seiner Krankheit verführt scheint, muß ich Ruhigeren überlassen. So aber wirkten sie auf mich. Wohlgemut und leicht und freundlich schließt er denn auch, als könne er tags darauf wieder von neuem beginnen. Es war anders bestimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf seinem Leichenstein die Worte stehen, daß unter ihm „ein schöner Besitz, aber noch schönere Hoffnungen" begraben lägen, so wollen wir dankbar nur des ersteren gedenken. Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu nichts. Er hat genug getan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet.

53. Ouvertüren.

Kalliwoda, J. W., Fünfte Ouvertüre. Werk 76.
Hesse, A., Ouvertüre Nr. 2. Werk 28.
Weyse, K. E. F., Ouvertüre zur Oper »Kenilworth«, zu 4 Händen für Pianoforte eingerichtet.
Bennett, W. St., »Die Najaden«. Ouvertüre zu 4 Händen für Pianoforte. Werk 15.

An Kalliwoda haben wir das erfreuende Beispiel eines schnell zur Blüte und Anerkennung gekommenen Talentes und das traurige eines ebenso raschen Verblühens und Vergessenwerdens. Er hatte viele Hoffnungen erweckt, viele erfüllt. Seine Sinfonien, wenn auch natürlich keine Beethovenschen Diademe, so doch weißen, durchsichtigen Perlen

zu vergleichen, werden sich unter seinen Werken der Zukunft am längsten erhalten. Was er aber außerdem und namentlich in der letzten Zeit zutage brachte, war kaum mehr als Flittergold, unechter Schmuck; wir sind wohl alle darüber einverstanden. So auch diese fünfte Ouvertüre, ein hübsches Stück für Dilettantenorchester, nicht schwer, klingend instrumentiert, im ganzen gewöhnlich und aus den bekanntesten Redensarten zusammengesetzt. Der Komponist wird ihr wohl selbst kein Gewicht beilegen.

Die Ouvertüre von A. Hesse, ein früheres Werk dieses Komponisten, mag sich gut zur Eröffnung etwa eines Kotzebueschen Stückes schicken; sie hat ein allgemeines komfortables Gesicht, rundet sich, wie alle Arbeiten von Hesse, sehr glücklich ab und ist in guter Stunde gemacht. Der alten Richtschnur entgegen, nach der das zweite Thema nach der Dominante mußte, weicht dieses in der Ouvertüre in eine ziemlich entlegene Tonart, nämlich in die kleine Terz der Dominante aus. Es wäre dem, wo so geschickt wie hier moduliert ist, gar nichts anzuhaben; aber die Themas sind eigentlich gar nicht verschieden und das, was wir das zweite nannten, nur eine geringe Veränderung des ersten, der Arrangeur müßte denn die Melodie, die zum zweiten Gedanken sehr wohl gedacht werden kann, im Klavierauszug nicht haben anbringen können.

Der Komponist der Ouvertüre zu »Kenilworth« ist als ein kraft- und geistvoller Mann bekannt. Doch hätte ich nach der Handlung, der die Ouvertüre zur Einleitung bestimmt ist, ein phantastischeres, komplizierteres Gemälde vermutet. Es kömmt wieder auf den Streit hinaus, ob die Ouvertüre ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten soll. Zu beiderlei finden sich bekanntlich Muster. Hier scheint keins von beiden Prinzipien beobachtet. In der Wiederholung des Adagios in der Mitte könnte man vielleicht Amy Robsartsche Anspielungen finden, im ganzen aber hat die Musik nur einen festlichen, gastlichen Charakter, als ob die Oper, die uns nämlich unbekannt, ihren Mittelpunkt im Fest auf Kenilworth hätte. Abgesehen davon ist sie durchweg klar und gediegen, vielleicht etwas zu lang und jedenfalls, wie die vorige Ouvertüre, in den beiden Hauptthemen zu wenig kontrastierend.

Die Bennettsche Ouvertüre, die »Najaden« genannt, wurde schon früher einmal erwähnt und dort als ein „reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild" bezeichnet; das ist sie, frisch wie eben gebadet, und, trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelssohnschen »Melusine«, der eigentümlichen Züge voll, die wir schon mehrfach an diesem musika-

liſchſten aller Engländer hervorhoben. Es gehört wenig Phantaſie dazu, und jede irgend lebhafte wird es von ſelbſt, während des Hörens der Ouvertüre ſich allerhand ſchön verſchlungene Gruppen ſpielender, badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Hoboen auf umſtehende Roſenbüſche und koſende Taubenpaare gedeutet werden können; proſaiſchen Köpfen kann man aber wenigſtens einen jenem ähnlichen Eindruck verſprechen, den Goethe mit ſeinem »Fiſcher« bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das ſich in den Wellen abkühlen will, ſo wohltuend und ſpiegelhell breitet ſich die Muſik vor uns aus. Eine gewiſſe Monotonie war ihr indes ſchon früher vorgeworfen worden; es mag dies auch zum Teil in den vielen Parallelſtellen, Wiederholungen einzelner Perioden in der obern und untern Oktave uſw. ihren Grund haben, eine ſehr leichte Art der Geſtaltung, die aber, wenn wir ſie bei andern Tonſetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müſſen, bei unſerm weniger eine Folge vom Nachlaß der Erfindung als ein Feſthalten an gewiſſe Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen iſt[329].

54. Erſter Quartettmorgen[330].

J. J. H. Verhulſt, Quartett für 2 Violinen, Bratſche und Violoncello (As-dur), Manuſkript.
L. Spohr, Brillantes Quartett (A-dur), Werk 97.
Leopold Fuchs, Quartett (E-moll), Werk 10.

„Gab es Schuppanzighſche, gibt es Davidſche Quartette, warum nicht auch —", dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zuſammen. „Es iſt noch nicht lange her", eröffnete ich dieſem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geſchrieben: ſollten ſolche Väter ſo wenig würdige Enkel hinterlaſſen, dieſe gar nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knoſpe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteſte, die Inſtrumente ſtehen bereit, und des Neuen gibt es mancherlei, das geſpielt werden könnte in unſerer erſten Matinee." Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfeſten Muſikern ziemlich, ſaßen ſie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verfloſſen, wenn auch nicht im kritiſchen Lapidarſtil, ſondern in leichter Weiſe den erſten Eindruck feſthaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung deſſen, den ſie auf die Quartettiſten ſelbſt gemacht, da

ich einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage als ganze Ästhetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulst dürfte man eigentlich nichts verraten, da es eben noch warm aus der Werkstatt, noch Manuskript und dazu das erste, das der Komponist geschrieben. Indes, da die Zukunft sich manches Erfreuliche von diesem jungen Künstler versprechen darf, sein Name über kurz und lang doch der Öffentlichkeit verfallen wird, so sei er vorläufig als ein Musiker von Beruf eingeführt, dem seine Geburt als Holländer ein zweites Interesse verleiht. So sehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerschaften junge Talente hervorsteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennett hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Liszt als Ungar ist bekannt; in Belgien wird von Hanßens als von einem bedeutenden Talente gesprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns sonst nur Maler sandte, obwohl auch van Bree u. a. sich bekannt gemacht.

Das Quartett unsers Holländers zeigte nichts vom Phlegma, das man seinen Landsleuten vorwirft, sondern im Gegenteil lebhaftes musikalisches Naturell, das sich freilich in einer so schwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hatte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem sich das Dasein innerer Musik am deutlichsten bekundet, das Adagio, der gelungenste des Quartetts war. Auf solchem Wege fortgehend wird sich der junge Künstler Kraft und Leichtigkeit erringen, gegen starken Irrtum schützt ihn sogar ein großer Instinkt des Richtigen und Gesetzmäßigen, und so wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geistes.

Das Quartett spielte sich hierauf ein neues von Spohr vor, in dem uns mit den ersten Takten der bekannte Meister entgegentritt. Wir kamen schnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des ersten Spielers als auf kunstreiche Verwebung der Viere gesehen war. Man kann nichts dagegen haben, wo es offenbar so und nicht anders sein soll, und es begibt sich diese Quartettweise von selbst der höhern Ansprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodienfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohrs, so daß es schien, die Quartettisten unterhielten sich vom Werk wie von einem bekannten Gegenstand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meisters Stärke, wie denn das Ganze einen beschaulichen, wenn man so sagen kann,

didaktischen Charakter hat. Im Rondo fesselt ein sehr artiges Thema, dem man nur ein sich mehr markierendes zweites entgegengestellt wünschte. Eine Bemerkung drängt sich mir hier noch auf und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettspieler veranlaßt. Junge Künstler, die immer Neues, womöglich Exzentrisches wollen, schlagen jene flüchtigen, so schnell empfangenen wie vollendeten Werke ausgebildeter Meister meistens zu gering an und irren in ihrer Meinung, daß sie es ebenso machen können. Es bleibt immer noch der Unterschied zwischen Meister und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Klaviersonaten Beethovens, noch mehr Mozarts, beweisen in ihrer himmlischen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meisterschaft als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meistertalent zeigt sich eben darin, daß es die sich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur lose umspielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anspannt und so oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, so denke man sich nur den Namen des Komponisten und seine berühmteren Leistungen weg, und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes, das sich noch himmelweit von dem eines Vielschreibers oder Schülers unterscheidet. Und das ist der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meisterschaft, daß sie sich bis ins hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumnis der Schule doch einmal durchbricht.

Von großem Interesse für uns alle war ein vor ungefähr einem Jahr erschienenes Quartett von L. Fuchs. Der Komponist lebt in Petersburg als Pfleger der edleren Kunst im engeren Zirkel, allgemein geschätzt als Lehrer des Satzes, als dessen Beherrscher er sich nun auch praktisch erweist. Das Quartett ist nicht so verwickelt, daß man mit der Partitur in der Hand, die uns vergönnt war, es nicht nach einmal Anhören in seinen Höhen und Tiefen übersehen könnte, und auch ohnedies müßte die Eigentümlichkeit in Form und Gehalt darin in die Augen springen. Am ehesten möchte man an Onslow als das Vorbild des Komponisten denken; doch blickt auch Studium der weiter zurückliegenden Kunst, der Bachschen, wie der neusten Beethovens hindurch. Es ist, im Gegensatz zu dem beschriebenen Spohrschen, ein wahres Quartett, wo jeder etwas zu sagen hat, ein oft wirklich schön, oft sonderbar und unklarer verwobenes Gespräch von vier Menschen, wo das Fortspinnen der Fäden anzieht wie in den Musterwerken der letzten Periode. Das Packende, Nachhaltende Beethovenschen Gedankens findet man eben

nicht oft, und darin steht auch das Quartett zurück; im übrigen aber interessiert es bis auf einzelne mattere Takte durchweg durch seinen seltenen Ernst und seine ausgebildete Kraft im Stil. In der Form erscheint es uns ebenfalls gut und namentlich in der Gigue und dem letzten Satze pikant. Die Gigue gehört freilich gar nicht in das Quartett, was ich sogar beteuern kann, da das Manuskript ein ganz anderes Scherzo enthält, was wohl auch mehr zu den andern Sätzen paßt, allerdings aber auch weniger interessant ist als jene; doch entstand durch diese Veränderung das andere Übel, daß die Gigue in B-dur spielt, während der folgende (letzte) Satz in C-moll: eine Tonfolge, die ich in einer Form, deren Strenge eben ihre Schönheit, nicht billigen könnte. Im Andante ist, nach Art eines bekannten Haydnschen Quartetts, der neue russische Volksgesang (von Lwoff) eingeflochten und variiert. Man weiß, wie solch Fremdes nur selten in den eigenen Ideengang passen will, und so hätte ich auch lieber ein Werk geliefert, das ich ganz mein nennen könnte, als wo wenigstens die höhere Kritik den patriotischen Bezug nicht anerkennen kann. Indes mag der geschätzte Mann, wie wir hören, noch manches ihm allein angehörige Quartettwerk in Vorrat haben, mit dessen Veröffentlichung er die Freunde echter Quartettmusik baldigst erfreuen wolle.

---

55. Zweiter Quartettmorgen.

K. Decker, Quartett (C-moll), Werk 14.
K. G. Reißiger, Quartett (A-dur), Werk 111, Nr. 1.
L. Cherubini, Erstes Quartett (Es-dur).

Vergleich' ich die Gesichter manches die Gewandhaustreppen hinaufsteigenden und zitternden Musikers, der etwa ein Solo vorzutragen, mit denen meiner Quartettspieler, so schienen mir letztere um vieles beneidenswerter, da unser Quartett zugleich sein eigenes Publikum ist, folglich nicht die geringste Angst zeigte, obwohl einem vor dem Fenster lauschenden Kinde und einer hereinschmetternden Nachtigall das Zuhören keineswegs gestört wurde. Mit ordentlicher Begeisterung stimmte man also schon, sich hierauf in ein neues aus Berlin gekommenes Quartett von Herrn K. Decker zu stürzen, das in der Tat passend genug für solche Stimmung; durchaus abkühlender Natur nämlich. Was soll man über ein Werk sagen, in dem sich sicherlich Vorliebe für edlere Muster und Streben nach Tüchtigem ausspricht, und das dennoch so wenig wirkt,

daß man einen Strauß um sein Talent beneiden möchte, der's aus den Ärmeln schüttelt und das Gold dafür in die Tasche. Soll man tadeln? den Komponisten kränken, der sein möglichstes getan? Soll man loben, wo man sich gestehen muß, keine rechte Freude gehabt zu haben? Soll man von weiterem Komponieren abraten? Der Komponist käme dann nicht weiter. Soll man ihm zureden, mehr zu schreiben? Er ist nicht reich genug und würde es handwerksmäßig treiben. So möchten wir denn allen, die, ohne vom Genius beseelt zu sein, nun einmal komponieren, ihren Eifer für die gute Sache der Kunst betätigen wollen, den Rat geben, fleißig fortzuschreiben, aber mit der Bitte, nicht alles auch drucken zu lassen. Noch eher gehörten die Irrtümer eines großen Talentes der Welt an, von denen man sogar lernen und nützen kann: bloße Studien aber, erste Versuche behalte man in seinen vier glücklichen Wänden. Studien im Quartettstil möcht' ich denn auch das Quartett dieses Komponisten nennen. Manches gerät ihm; er hat den Stil, den Charakter der vierstimmigen Musik richtig erkannt; aber das Ganze ist trocken, skelettartig; es fehlt der Schwung, das Leben. Der Anfang des Quartetts ist gut und scharf gezeichnet und macht Hoffnungen; dabei bleibt es aber auch; schon das zweite Thema sticht ab und erscheint uns arm. Die Verarbeitung im Mittelsatz mit Umkehrung des Themas mag nicht getadelt werden, obwohl man ihr noch Mühsamkeit anmerkt, dagegen der Rückgang in den Grundton leicht und glücklich gelingt, auch der Schluß des ersten Satzes nur zu loben ist. Man muß eben alles Gute noch herausſuchen. Das Adagio hat dieselbe Trockenheit; dahingegen wir im Scherzo mehr Lebenselemente, einzelne sehr artige Zusammenstellungen und Widerschläge antreffen, worauf sich das Trio, namentlich bei der Wiederholung, sehr gut ausnimmt. Das Finale endlich hat dieselben Vorzüge und Mängel, die wir an den ersten Sätzen bemerkten, scheinbar auch etwas mehr Leben, was die raschere Bewegung mit sich bringt, und ebenfalls gute Einzelheiten, nichts aber, was uns inniger stimmte, was uns rührte oder freudiger machte. Verstand und guter Wille behalten die Oberhand; das Herz geht leer aus. Wie nun aber jeder junge Komponist, der sich in einer der schwierigsten Gattungen versucht, mit Auszeichnung zu behandeln, so können wir ihm auch diese keineswegs versagen, und so schreibe er mutig weiter und ergehe sich vielleicht vorher einmal ein Jahr im schönen Italien oder sonstwo, damit der Phantasie freudige Bilder zugeführt werden, damit, was jetzt nur Blätter und Zweige, später auch Blumen und Früchte trage[331].

Alsbald gelangten wir zu einer neuen Erscheinung in der musikalischen Literatur, zu einem Quartett vom Kapellmeister Reißiger, und zwar dem ersten, das er ediert. Es erfreut und reizt schon, einen fertig geglaubten, in gewisse Formen eingeschriebenen Komponisten etwas anderes und Schwereres angreifen zu sehen. Man schafft nie frischer, als wo man eine Gattung zu kultivieren anfängt. Andererseits hat freilich jeder neue Versuch in einer vorher nicht geübten Form, und würde er auch von einem Meistertalent unternommen, seine Schwierigkeiten. So sehen wir Cherubini an der Sinfonie scheitern, so hat selbst Beethoven, wie wir in den jüngst angezeigten Mitteilungen von Dr. Wegeler lesen, mehrmals zu seinem ersten Quartett ansetzen müssen, indem aus dem einen begonnenen ein Trio, aus dem andern ein Quintett entstanden. Und so wird uns auch vieles in diesem ersten Quartett von Reißiger (die häufige Achtelbegleitung in der zweiten Violine und Bratsche, gewisse Orchestersynkopen usw.) an den routinierten Gesangs- und Klavierkomponisten gemahnen; was wir aber sonst an ihm Liebenswürdiges kennen, gibt er auch hier aus vollen Händen: runde Formen, lebhafte Rhythmen, wohlklingende Melodien, zwischendurch freilich viel Ostgehörtes, vieles, was an Spohr (gleich der Anfang), an Onslow (das Trio im Scherzo), an Beethoven (der Zwischensatz in E-dur in der ersten Hälfte des ersten Satzes), an Mozart (der Cis-moll-Satz im Adagio) und an anderes erinnert. Einen großen Originalwert mag ich demnach dem Quartett nicht beilegen oder ihm ein langes Leben versprechen; es ist ein Quartett zur Unterhaltung guter Dilettanten, die noch vollauf zu tun haben, wo der Künstler vom Fach mit einem Überblick schon die ganze Seite heruntergelesen; ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter schönen Frauen anzuhören, während wirkliche Beethovener die Tür verschließen und in jedem einzelnen Takt schwelgen und saugen. Die einzelnen Sätze anzuführen, so möchte ich dem Scherzo den Vorzug geben, namentlich dem 5ten bis 8ten Takt im Trio; ihm zunächst dem ersten Satz, wenn er eine sich's weniger bequem machende Form und einen weniger matten Schluß hätte. Das Adagio scheint mir zu flach zu seiner Breite. Das Rondo ist aber durchaus gewöhnlich; so würde z. B. Auber auch Quartette machen.

Wir schlossen mit dem ersten der schon seit geraumer Zeit erschienenen Quartette von Cherubini, über die sich selbst unter guten Musikern Meinungszwiespalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob diese Arbeiten von einem Meister der Kunst herrühren, worüber

kein Zweifel aufkommen kann, sondern ob das der rechte Quartettstil, den wir lieben, den wir als mustergültig anerkannt haben. Man hat sich einmal an die Art der drei bekannten deutschen Meister gewöhnt und in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelssohn, als die Spuren jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini, ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der seine, gelehrte, interessante Italiener, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Gesteh' ich, daß auch mich, als ich dieses Quartett zum erstenmal hörte, namentlich nach den zwei ersten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; vieles schien mir opernmäßig, überladen, anderes wieder kleinlich, leer und eigensinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend sein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greises nicht gleich zu deuten wußte; denn andererseits spürte ich freilich den gebietenden Meister und zwar bis in die Fußspitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit seinem schwärmerischen spanischen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geschrieben, und ob es seines Meisters würdig. Gewiß wird es vielen wie mir ergehen; man muß sich mit dem besondern Geiste dieses, seines Quartettstiles erst befreunden; es ist nicht die trauliche Muttersprache, in der wir angeredet werden, es ist ein vornehmer Ausländer, der zu uns spricht: je mehr wir ihn verstehen lernen, je höher wir ihn achten müssen. Diese Andeutungen, die nur einen schwachen Begriff von der Eigentümlichkeit dieses Werkes geben, mögen deutsche Quartettzirkel aufmerksam machen. Zum Vortrag gehört viel, gehören Künstler. In einem Anfalle von Redakteurübermut wünschte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptsächlich gedacht zu haben scheint[332]) an die erste, Lipinski an die zweite Violine, Mendelssohn an die Bratsche (sein Hauptinstrument, Orgel und Klavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell. Indes dankte ich's noch freundlich genug meinen Quartettisten, die zum Schluß baldigst wiederzukommen und sich wie mich mit den andern Quartetten Cherubinis bekannt zu machen unter sich beschlossen, wo dann der Leser neue Mitteilungen zu erwarten hat.

---

56. Dritter Quartettmorgen.

W. H. Veit, Zweites Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello (E-dur, Werk 5).

J. F. E. Sobolewski, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (As-dur, Manuskript).

Leopold Fuchs, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello (Es-dur, Werk 11).

Unsere dritte Zusammenkunft erhielt durch Teilnahme eines Klavieristen und Bratschisten, die zur Aufführung eines Klaviertrios und eines Quintetts nötig waren, einen ganz besondern Glanz. Und nicht ohne meine Gründe drang ich auf solche Abwechselung. Will doch auch der Genuß des Schönen sein Maß, wie ich mich denn leichter entschließen möchte, eine Strauß-Lannersche Ballmusiknacht zu durchleben als eine, wo nichts als Beethovensche Sinfonien aufgeführt würden, wo uns die Töne zuletzt wundsaugen müßten. Auch zum Anhören allein dreier Quartette gehört Frische, wenn nicht besondere Teilnahme an der Komposition. Komponisten pflegen schon nach dem ersten fortzugehen, Rezensenten nach dem zweiten; brave Dilettanten allein halten etwa das dritte aus, wie mir einmal einer erzählte, daß er, einstmals ein Vierteljahr von aller Musik abgeschnitten, im Heißhunger nach Musik in der Stadt, die ihn befriedigen konnte, drei Tage vom Morgen bis Abend Quartetten gespielt; freilich, fügte er hinzu, spiele er selbst ein wenig, zweite Violine nämlich. — Und so bestand ich darauf, daß wir auch dem Quartette Verwandtes mit ins Spiel ziehen möchten; ja man kann nicht wissen, ob nicht, umgekehrt wie in der bekannten Haydnschen Sinfonie, nach und nach Instrument nach Instrument hinzutritt, ob nicht aus dem kleinen Kleeblatt ein ganzes zur Sinfonie gerüstetes Orchester herauswächst. Begnügen wir uns vorderhand, zumal wir heute den Leser mit einigen erfreulichen Neuigkeiten bekannt zu machen haben.

Einige deutsche Städte zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur wenig von ihren einheimischen Talenten wissen wollen; andere loben bloß, wenn es gegen andere Städte sich zusammenzurotten gilt; dritte endlich wissen von den Talenten ihrer Söhne und Töchter nicht genug zu reden. Zu den letzteren gehört vielleicht Prag; man lese einen Bericht aus dieser Stadt, welchen man wolle, so findet man der eingebornen Künstler immer mit der größten Achtung, mit wahrhaft mütterlicher Begeisterung gedacht. Gewiß wird man so auch dem oben zuerst angeführten Namen

begegnet sein. Und wie schon das Feld, auf dem sich der junge Komponist bereits mehrmals gezeigt, einen Beweis seines seltneren Strebens im voraus abgibt, so hörte ich, wie man überhaupt jedes sollte, auch dieses Musikwerk mit günstigstem Vorurteil. Die Partitur ließ mich das Gespinst noch leichter durchblicken, um so mehr, da sie äußerst sauber von einer gebildeten Musikerhand geschrieben war.

Es weht nun durch das ganze Quartett ein heiterer zufriedener Ton; tiefe und trübe Erfahrungen scheinen dem jungen Künstler fremd geblieben zu sein; er steht noch im Aufgang des Lebens, die Musik ist ihm eine treue Freundin; ein leichter Glanz liegt über dem Werke. Im Bau zeichnet es sich durch nichts Besonderes aus, nicht durch Kühnheit oder Neuheit; es ist aber regelrecht und anscheinend mit schon vielgeübter Hand zu Ende gebracht. Die Harmonieführung des Ganzen, wie die einzelne der Stimmen muß man vorzüglich loben; korrekter, klarer und reinlicher wird selten ein fünftes Opus geschrieben. Aus der Art, wie der Komponist die Saiteninstrumente behandelt, ergibt sich, daß er sie genau kennt und selbst viel gespielt hat. Lesern, denen das Werk nicht zur Hand ist, möchte ich es als der Onslowschen Quartettweise am nächsten stehend charakterisieren; einzelne Spohrsche Anklänge sind Gemeingut worden; fremdartiger fallen einige Aubersche Gänge auf[333]. Am meisten wollte mir, neben dem Scherzo, der erste Satz zusagen, in welchem mir nur der Rückgang in der Mitte zu weitschweifig, zu wenig interessant erscheint, auch das noch zu erwähnen, daß in der vorhergehenden Verarbeitung schon einmal die vollkommene Molltonart (E-moll) berührt wird, eine Harmoniefolge, die man in den Musterwerken fast durchgängig vermieden findet. Doch sind das wenig oder gar nicht störende Einzelheiten, die bei der überwiegenden Güte des ganzen Satzes kaum in Anschlag zu bringen sind. Das Adagio wollte mir schon etwas eintönig werden, als gerade zur rechten Zeit der Komponist den Hauptgesang im veränderten, aufregenden Charakter brachte; dies entschied für den Satz. Der erste Teil des Scherzos ist exzellent, kunstvoll und mit Fleiß ausgearbeitet; das Trio etwas weichlicher. Der letzte Satz mochte mich am wenigsten befriedigen. Ich weiß, auch die besten Meister schließen ähnlich, ich meine in lustiger Rondoweise. Hätte ich aber ein Werk mit Kraft und Ernst angefaßt, so wünschte ich es auch im ähnlichen Sinn geschlossen und nicht mit einem Rondo, dessen Thema hier zumal stark an ein bekanntes von Auber erinnert. In der Mitte sucht der Komponist durch einige fugierte Stücke zu interessieren (wo ihn strengste Theoretiker

auf die falſchen Eintritte des Komes aufmerkſam machen würden), aber auch dieſer Art der Arbeit, die ſich nicht bis über die erſten Quinteneintritte hinauswagt und höchſtens Dilettanten in ein gelehrtes Staunen verſetzen will, hab' ich niemals große Bedeutung abgewinnen können. Hübſch bleibt der Satz demungeachtet, ja öffentlich geſpielt, wird gerade er gefallen. Und ſo ſtrebe der Komponiſt fort und fort, ſuche ſich wohl auch neue Bahnen; er hat das ſeinige gelernt und wird auch auf größerem Kampfplatze mit Ehren beſtehen.

Das nächſte, was wir ſpielten, war das oben genannte Trio von J. F. E. Sobolewski, und hier muß ſich der Leſer ganz auf uns verlaſſen, da es noch Manuſkript. Daher nur das wenige: es ließe ſich viel darüber ſagen. Der Komponiſt lebt im Norden an der Meeresküſte, und ſeine Muſik zeugt davon. Das Trio iſt anders als alle andern, eigen in Form und Geiſt, voll tiefer Melodie; es will oft gehört ſein und gut geſpielt. Dennoch vermag es keine Totalwirkung hervorzubringen, wie mir das Ganze auch in einer Kriſis entſtanden ſcheint, in einem Kampf zwiſchen alter und neuer Muſikdenkweiſe. Auch iſt der Komponiſt auf dem Klavier nicht auf ſeinem Inſtrumente und ſchreibt „undankbar" genug, wie mein Klavierist meinte. Über die ganze Talenthöhe des Komponiſten nach dem einzigen Trio abzuurteilen, wäre voreilig, zumal es auch ſchon vor längerer Zeit geſchrieben, ſeitdem er vieles Größere (ſo ein Oratorium »Lazarus«, Kantaten u. a.) zutage gefördert*. Doppelte Achtung dem Kritiker, als welcher er uns bis jetzt am öfteſten begegnet, daß er auch ein Dichter iſt.

Mit Freuden gingen wir alsbald an das Quintett von L. Fuchs, von deſſen Kompoſitionen wir ſchon am erſten Quartettmorgen kennen gelernt und bereits in der Zeitſchrift berichtet. In das Detail vermag ich leider nicht einzugehen, da mir keine Partitur zur Hand und ſeit jenem Morgen der Aufführung bis jetzt einige Zeit verfloſſen, ſo daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns verſetzte, geblieben iſt. Man ſollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratſche die Wirkung der Saiteninſtrumente, wie ſie ſich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer iſt als der des Quartetts. Die Mitteltinten haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Maſſen zuſammen; hat man im Quartett vier einzelne Menſchen

* Seit dieſer Zeit hat er ſich namentlich als dramatiſcher Komponiſt Namen gemacht.

gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben. Hier kann sich nun ein tüchtiger Harmoniker, als den wir den Komponisten kennen, nach Herzenslust ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze sind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erste Satz. Vom Einzelnen wird man überrascht, als ob man aus dem Munde eines schlichtgekleideten Bürgersmannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte; man sah es meinem fortbrausenden Quintett an, wie ihm die Sache gefiel, mit der man sich allerwärts bekannt machen wolle. —

Denk' ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen, und auch keines der erwähnten, der meisten erscheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartettmorgen mehres von der Musik eines jungen Mannes, von der mir schien, sie käme zuweilen aus lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieser Ausspruch vielfache Einschränkung, wovon, wie über die ganze Erscheinung, in einem der nächsten Blätter.

---

57. Vierter und fünfter Quartettmorgen.

H. Hirschbach, Quartette (in E-moll, B und D) und Quintett (E-moll). Manuskript[334].

Soviel sich aus diesen mehr geheimen Musikübungen für die Öffentlichkeit schickt, mag hier in Kürze folgen. Geheim nenn' ich sie, weil darin nur Manuskripte eines als Komponist gänzlich unbekannten jungen Musikers, Hermann Hirschbach, gespielt wurden. Als Schriftsteller hat derselbe durch das Vordringende und Kecke seiner Ansichten, wie er sie in einigen Aufsätzen[335] der Zeitschrift ausgesprochen, gewiß schon die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich gelenkt. Durch solche Aussprüche gereizt, mußte ich wohl das Außerordentlichste von ihm als Komponisten fordern können, wenn ich mich auch gleich von vornherein auf Verstandeskalkulationen gefaßt machte. Nicht ohne tiefe Teilnahme gedenk' ich seiner Kompositionen und möchte mich in der Erinnerung stundenlang hineinvertiefen, dem Leser davon vorzusprechen. Vielleicht auch, daß

das Doppelgängeriſche ſeiner Kompoſitionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt ſie ſchwerlich) gerade mich für ſeine Muſik empfänglich machten, ſie mir raſch enthüllten. So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendſte Streben, das ich unter jüngeren Talenten ſeit lange angetroffen. Die Worte ſuchen's vergeblich, wie ſeine Muſik geſtaltet iſt, was alles ſie ſchildert; ſeine Muſik iſt ſelbſt Sprache, wie etwa die Blumen zu uns ſprechen, wie ſich Augen die geheimnisvollſten Märchen erzählen, wie verwandte Geiſter über Flächen Landes miteinander verkehren können; Seelenſprache, wahrſtes Muſikleben. Es waren drei große Quartetten und ein Quintett, die wir hörten, ſämtlich mit Stellen aus Goethes »Fauſt« überſchrieben[336], mehr zum Schmuck als zur Erklärung, da die Muſik an ſich deutlich genug; ein ſehnſüchtiges Drängen war's, ein Rufen wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortſtürzen, und dazwiſchen ſelige Geſtalten, goldene Matten und roſige Abendwolken; ich möchte nicht gern zu viel ſagen: aber der Komponiſt ſchien mir in Augenblicken oft ſelbſt jener Schwarzkünſtler Fauſt, wie er uns ſein Leben in ſchwebenden Umriſſen der Phantaſie vorüberführt. Außerdem ſah ich von ihm eine Ouvertüre zu »Hamlet«, eine große Sinfonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Atem hintereinander fortgehen ſoll, ſämtlich gleich phantaſtiſch, lebenskräftig, in den Formen abweichend von allen bisher bekannten, wenn ich Berlioz ausnehme, mit einzelnen Orcheſterſtellen, wie man ſie nur von Beethoven zu hören gewohnt, wenn er gegen die ganze Welt zu Felde ziehen und [ſie] vernichten möchte[337]. Und jetzt kommt mein „Aber". Wie bei erſter Betrachtung uns oft Bilder junger genievoller Maler durch die Großheit der Kompoſition (auch der äußerlichen), durch Reichtum und Wahrheit des Kolorits uſw. völlig einnehmen, daß wir nur ſtaunen und das einzelne Falſche, Verzeichnete uſw. überſehen, ſo auch hier. Beim zweitenmal Anhören fingen mich ſchon einzelne Stellen zu quälen an, Stellen, in denen, ich will nicht ſagen gegen die erſten Regeln der Schule, ſondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Geſetze der Harmonieſolgen geſündigt war. Dahin zähle ich nicht ſowohl Quinten uſw. als gewiſſe Ausgänge des Baſſes, Ausweichungen, wie wir ſie oft von Wenigeübten anhören müſſen. Solches wollte nun auch meinen Muſikern nicht in den Kopf. Es gibt nämlich ein gewiſſes Herkömmlich-Meiſterliches (bei Kadenzen uſw.), das von der Natur anbefohlen ſcheint, und es gründet ſich darauf ein gewiſſer muſikaliſcher hausbackener Verſtand, der den Muſikern von Profeſſion faſt durchgängig eigen. Verſtößt

der junge Komponiſt gegen dieſen, und wäre er noch ſo geiſtreich, ſo ſoll er nur ſehen, wie ſich jene vor ihm zurückziehen, ihn gar nicht wie zu den Ihrigen gehörend betrachten. Woher nun dieſer Mangel an ſeinem Gehör, an richtiger Harmonieführung bei übrigens ſo großer Begabtheit, — ob der Komponiſt vielleicht erſt ſpät auf ſein Talent aufmerkſam, zu früh der Schule entnommen worden, — ob er in ſeiner Gedankenfülle, im Beherrſchtwerden von einer meiſtens ſehr tiefen, ſinnigen Hauptmelodie der hohen Stimme die andern nicht gleichzeitig erfindet, oder ob das Gehörorgan wirklich fehlerhaft, — iſt eine ebenſo große Frage, als ob dem noch abzuhelfen ſei. Die Welt bekömmt vielleicht nichts von dieſen Arbeiten zu ſehen; wenigſtens würde ich, aufrichtig gefragt, ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Änderung, der Ausſcheidung ganzer Sätze geſtatten[338]. Dies ſei denn dem Komponiſten anheimgeſtellt. Hier galt es nur auf ein[339] Talent aufmerkſam zu machen, dem ich keines der neuern mir bekannten an die Seite zu ſetzen wüßte, deſſen den tiefſten Seelenkräften entſprungene Muſik mich oft im Innerſten ergriffen[340].

---

58. Sechſter Quartettmorgen.

Léon de St.-Lubin, Erſtes großes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Vcll. (Es-dur). Werk 38.

L. Cherubini, Zweites Quartett für 2 Violinen, Bratſche und Violoncell (C-dur).

Den erſtgenannten Komponiſten halte ich auch nach ſeiner Muſik für einen Emigrierten, für einen, der ſein Vaterland, ſei's nun freiwillig oder gezwungen, verlaſſen, ſich ein neues Vaterland geſucht und von deſſen Sitten und Sprache angenommen. Sein Quintett iſt ein Gemiſch von franzöſiſchem und deutſchem Geblüt, nicht unähnlich der Muſe Meyerbeers, der freilich von allen europäiſchen Nationen borgt zu ſeinem Kunſtwerke, von dem man gar nicht wiſſen kann, was er alles mitbringt, wenn er, ähnlich wie Ritter Spontini Kompoſitionskunſtreiſen nach England, dergleichen etwa zu den Buſchmännern unternimmt, ſich zu neuen Schöpfungen zu begeiſtern und andere durch ſelbige. Ich aber lobe mir meine Mutterſprache, rein geſprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll, wenn ich deshalb auch den eingewanderten Ausländer, wie St. Lubin, nicht ſchelten mag, der ihrer noch nicht vollkommen mächtig, und im Gegenteil ſchon ſein Streben

ehre. Von einem erhebenden Totaleindruck hinterließ somit das Quintett nichts; man wurde hin und her gezogen, konnte nirgends Fuß fassen. Am meisten auffallend zeigt sich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen soll, scheint mir entlehnt oder läßt sich wenigstens auf Vorbilder zurückführen; und wo der Komponist sich selbst gibt, wird er vag und allgemein. So ist gleich der Anfang im Grund der der G-moll-Sinfonie von Mozart; so liegt dem ersten Thema des letzten Satzes ein Rossinischer Gedanke (aus »Tell«), so dem zweiten ein Beethovenscher (aus der A-dur-Sinfonie) zum Grunde. Im Scherzo wüßte ich keine Quelle nachzuweisen; es ist aber auch nicht bedeutend. Im Adagio wurde mir aber am meisten klar, woran es dem Komponisten gebricht; hier, wo der Meister den Vorrat und Reichtum innern Lebens am ersten aufdecken kann, sah es traurig still. Andererseits bekundet das Quintett eine leichte schnelle Feder, Formensinn und Harmoniekenntnis. Immerhin war mir, nachdem ich es gehört, zumute, als sollt' ich ausrufen: „Musik, Musik, gebt mir Musik!“

Das nächste Musikstück traf uns somit in etwas erkälteter Stimmung; aber als von der Hand Cherubinis umstrickte es uns, daß wir schnell des vorhergegangenen vergaßen. Es scheint mir dies zweite Quartett lange vor dem ersten derselben Sammlung geschrieben und vielleicht gar die Sinfonie, die, wenn ich nicht irre, bei ihrer ersten Aufführung in Wien so wenig gefiel, daß sie Cherubini nicht veröffentlichte und sie später in ein Quartett umgewandelt haben soll. So ist denn vielleicht der umgekehrte Fehler entstanden: klang die Musik nämlich als Sinfonie zu quartettartig, so klingt sie als Quartett zu sinfonistisch, wie ich denn aller solcher Umschmelzung abhold bin, was mir wie ein Vergehen gegen die göttliche erste Eingebung vorkömmt. Den frühern Ursprung möcht' ich am Unverzierteren erkennen, das Cherubinis ältere Kompositionen vor seinen neuern auszeichnet. Freilich bin ich geschlagen, träte der Meister selbst heran und sagte: „Du irrst, Freund: beide Quartette sind zur nämlichen Zeit geschrieben und ursprünglich nichts anders als Quartette.“ Und so kann, was ich bemerkt, nur Vermutung bleiben und soll andere zum Überdenken anreizen[341]. Im übrigen erhebt sich auch diese Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserscheinungen, über alles, was uns von Paris aus zugeschickt wird, und einer, der nicht lange Jahre hintereinander geschrieben, gelernt und gedacht, wird so etwas auch nie zustande bringen können. Einzelne trockene Taktreihen, Stellen, wo nur der Verstand gearbeitet, finden sich wie in den meisten Werken

Cherubinis so auch hier, selbst aber auch dann noch etwas Interessantes, sei's im Satz, eine kontrapunktische Feinheit, eine Nachahmung; etwas, was zu denken gibt. Meisten Schwung und meisterliches Leben tragen wohl das Scherzo und der letzte Satz in sich. Das Adagio hat einen höchst eigentümlichen A-moll-Charakter, etwas Romanzenartiges, Provenzalisches; bei öfterem Anhören erschließt es sich mehr und mehr in seinen Reizen: der Schluß davon ist derart, daß man wieder wie von neuem aufzuhorchen anfängt und doch das Ende nahe weiß. Im ersten Satz treffen wir Anklänge an Beethovens B-dur-Sinfonie, eine Nachahmung zwischen Bratsche und Violine, wie in jener Sinfonie eine zwischen Fagott und Klarinette, und bei dem Hauptrückgang in der Mitte dieselbe Figur, wie an demselben Ort in dem nämlichen Satz der Sinfonie von Beethoven. Im Charakter sind die Sätze aber so verschieden, daß die Ähnlichkeit nur wenigen auffallen wird.

Zum Schluß dieses Musikmorgens machten wir uns an ein im Manuskript zugeschicktes Quartett. Die erst ernsthaften Gesichter nahmen nach und nach einen Ausdruck von Ironie an, bis endlich alles in ein fortwährendes Kichern geriet und sämtliche Musiker mit springenden Bogen zu spielen schienen. Ein Goliath von einem Philister starrte uns an aus dem Quartett. Wir wußten dem Komponisten, der übrigens sein Werk nach Kräften ausstaffiert, nichts zu raten und danken schließlich für den guten Humor, in den er die Gesellschaft versetzt.

---

59. Rondos für Pianoforte.

Antoinette Pesadori, Einleitung und Rondo.
Konst. Decker, Rondo. Werk 11.
K. Krebs, Einleitung und Rondo. Werk 40.
F. A. Reißiger, 3 Rondinos. Werk 22.
A. Hesse, Zweites Rondo. Werk 43.
K. Haslinger, »Die Luftschiffer«, Rondo. Werk 11.
F. W. Grund, Einleitung und Rondo. Werk 25.

Aus vielen Gründen komponiert man: — der Unsterblichkeit halber — oder weil gerade der Flügel offensteht — um ein Millionär zu werden — auch weil Freunde loben — oder weil einen ein schönes Auge angesehen — oder auch aus gar keinem. Seh' ich recht, so entstand das erste der obigen Rondos aus dem vierten Grunde, es ist eine voll-

kommene Damenarbeit, ein Ruhekissen, eine Brieftasche: von Musik ist nur nebenbei die Rede. Was Hrn. Decker zur Komposition und Herausgabe seines Rondos veranlaßt, scheint ebenfalls zu erraten; seine Schüler sind's. Baten wir ihn schon in der letzten Sonatenschau, nicht gar zu trocken zu dozieren, so wiederholen wir dies heute; man kann schon einmal einen Septimenakkord anbringen und etwas Phantasie: wir leben nicht mehr vor 30 Jahren. Durch gewisse Komponisten sehl' ich aber wie durch Fensterglas. Das folgende Rondo hat sich mit allen Schönheitsmitteln einer Kokette angetan, und doch, blickt man ihr ins herzlose Auge, wischt man die Schminke weg, spricht man vollends mit ihr und merkt, wie die eine Hälfte der Unterhaltung affektiert, die andere fad, und das Ganze aus Clauren oder Kotzebue entlehnt ist, so verdrießt einen all die Zärtlichkeit, mit der sie bestricken will, der nutzlos verschwendete Putz, das Vornehmtun bei angeborner Gewöhnlichkeit. Nimmt man es aber mit Rondos nicht so genau, übersieht man dies und jenes, ist man ein Feind von Melodie und vergißt, daß Hummel auch eins in A geschrieben, so wüßte ich nicht, warum das Rondo des Hrn. Krebs nicht dem Besten anzureihen wäre, was Czerny und Kalkbrenner in ihrer letzten Blütenzeit geschrieben, und warum es nicht zu empfehlen. — Der Komponist der folgenden Rondos ist nicht der Dresdener Kapellmeister, hat aber manches Charakterverwandte und namentlich Leichtigkeit in Erfindung hübscher Melodien mit diesem gemein. Auf den ersten Seiten geht es daher immer flink vom Zeug; im Verlauf des Stückes verfitzt er sich aber meistens in den Tonarten, und so ist keins der Rondos fertig, ein Ganzes worden. Z. B. im ersten kommt das D-moll zu früh, das C-dur, wo man F-dur erwartete, das F-dur (S. 3), wo man in C-dur bleiben wollte, das A-dur ebenfalls wenig vorbereitet, von B-dur gar nicht zu reden, das besser ein ganz neues Rondo angefangen hätte. Es scheint, der Komponist will zuviel anbringen, einen brillanten Passagensatz, eine Kantilene, einen Mittelsatz mit Arbeit usw., und so erdrückt eins das andere in so kleinem Raum. Gerade, was Symmetrie der Form und Klarheit des harmonischen Baus betrifft, kann er noch von seinem Namensbruder lernen[342].

Das Rondo des Hrn. Hesse schwankt zwischen Kapriccio-, Mazurken- und Rondocharakter und wirkt daher auch nicht entschieden. Offenbar soll es ein Gesellschaftsstück sein, doch hab' ich dem Komponisten nie große Erfolge im Salon prophezeit, er schreibt dazu zu gut und andererseits

zu schwerfällig. Im übrigen versteht es sich, daß das Stück harmonisch interessant, gut abgerundet und durchdachter ist als zwanzig der neusten Pariser Modearbeiten.

Im Rondo von Hrn. Haslinger findet man viel artige Einfälle, leichtes, lustiges Wesen, kurz, was es sein soll, eine Lustfahrt, wo niemand den Finger bricht, geschweige anderes. Ordentliche musikalische Schriftsteller werden das Stück zu schildern suchen und wie (B-dur, 4/4-Takt, Andante) das Publikum gespannt sei und der Ballon gefüllt werde, bis er endlich (im Allegro con moto) über die nachsehenden Köpfe aufliege, während ich lieber auf den hübschen gelenken Bau, leichten Fluß und die guten Rhythmen aufmerksam mache und manchen doppelten Kontrapunkt dafür hingebe.

Einen tüchtigen Künstler, wie Hrn. Grund, erkennt man überall, und wär's an einzelnen Takten, wie sie in seinem Rondo auf S. 2, Syst. 3, im Anfang von S. 4 oder S. 5, Syst. 3, von Takt 2 an vorkommen. Aber das ganze Rondo zeigt die feste Hand, Gedanken und solide Bildung, wie man so selten findet. Der Kantilene in der Mitte hätte ich vielleicht eine bestimmtere Melodie gewünscht; im übrigen muß man es schön und gut heißen. Warum schreibt der geschätzte Komponist so wenig?

1838.

Etüden für das Pianoforte. — Kompoſitionen von Leopold Schefer. — Phantaſien für das Pianoforte (1ſte—3te Reihe). — Rückblicke auf das Leipziger Muſikleben 1837—38.

60. Etüden für Pianoforte.

Karl Czerny, die Schule des Fugenſpiels und des Vortrags mehrſtimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny iſt ein Ereignis. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium ſchreibt[343], dachte ich bei mir, mit einiger Haſt nach dem Hefte fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zuviel will, zuviel zur Verbreitung klaſſiſchen Sinnes beitragen. Ich wenigſtens würde meinen Schülern, die, nachdem ſie zwei oder drei dieſer Fugen gründlich ſtudiert, nach mehr verlangten, ſie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa, weil die andern ſchlechter, ſondern weil ſie eben wie die erſten, über dieſelbe Form gemacht ſind, und weil es neben Czernyſchen auch noch andere gibt, Beethovenſche, Händelſche, der Bachſchen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von ſeinen Fugen zu erwarten hat, ſo muß man ſagen, es ſind fließende, brillant und angenehm klingende, leicht und geſchickt geformte Klangſtücke, bei denen er ſich mehr als gewöhnlich zuſammengenommen, wenn auch auf ſie nicht immer die Forderung jenes alten Meiſters paßt, nach dem der erſte Teil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch beſſer, der letzte aber vortrefflich ſein müſſe. Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der ſich an die Spitze ſtellt. Da ſucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft geradezu Paſſagen, Tonleitern uſw. zu Themas. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und ſogenannte Roſalien[344] in Menge mit unter, indes klingt und klappt es zuſammen bis zum Schluß, wo ſich unter einem Orgelpunkt die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künſte, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er ſonſt nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio, was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteriſtiſch bemerkt werden, daß er

den Stimmen nur selten Ruhe läßt, und daß sie meistens alle vier auf einmal arbeiten. Bei weitem wertvoller sind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß niemand auf Czerny als Komponist raten würde, so die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meisten sekundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die bessere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zusammengenommen, Czernys Fugenwerk bleibt als Beitrag zur Geschichte des Verfassers immerhin bemerkenswert; im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unechte, halbwahre und gemachte Musik nicht anzuschlagen.

Es ist hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny besorgten neuen Ausgabe des Bachschen »Wohltemperierten Klaviers« zu erwähnen[345].

Czernys Verdienst besteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingersatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Ersteres ist etwas kurz ausgefallen und flüchtig niedergeschrieben. An dies Werk aller Werke ließen sich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applikatur anlangt, so ist das Czernys Fach, auf das er sich gut versteht; jeden einzelnen Finger haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im ganzen zu Anfang und Schattierung im Verlauf des Stückes stimmen wir ziemlich zusammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinsicht bei, da nichts langweiliger und Bachschem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und seine ganze Vortragskunst auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beschränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiströses Merkenlassen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bachs schmückt den Titel; er sieht [aus] wie ein Schulmeister, der eine Welt zu kommandieren hat.

Adolph Henselt, zwölf Etüden.

Werk 2.

Man kommt mit Besprechung dieser Etüden recht eigentlich als fünftes Rad am Siegeswagen und hinterher; denn einmal waren sie schon vor ihrer Veröffentlichung in so vieler Besitz, daß sie sich, wäre die Notenschrift noch nicht erfunden, wie die Homerischen Gedichte von

Mund zu Mund oder Hand in Hand fortvererbt hätten; jetzt aber, nachdem ihr Erſcheinen bekannt, gibt es kaum einen guten Klavierſpieler, der doch jeder ſein will, der ſie ſich nicht augenblicklich verſchrieben und ſelbſt ſtudiert und geprüft. Neue Gedanken aufzubringen wird ſomit freilich ſchwer ſein, wie andererſeits nichts leichter, als das Werk geradehin ſchön zu finden; denn es handelt ſich bei ihm nur immer, das Schönere herauszuleſen, — von Mittelgut kann keine Rede ſein.

So ſind wir denn um ein treffliches Werk reicher, und ſelten werden wohl die Meinungen über den Wert einer Erſcheinung ſich ſo ungeteilt ausſprechen. Man müßte aber auch vergehen vor Unmut, wenn im gemeinen Treiben und Rennen des Tages nicht plötzlich einmal wieder ein junger Held hervorträte, ein echter Vertreter künſtleriſcher Intereſſen, friſch und mutig ſeine Bahn dahinwandelnd. Auch darf er ſich nicht über Gleichgültigkeit der Welt beſchweren, ſo ſehr greift das wahre Talent der Zeit gleich an Kopf und Fuß, und es ſind ihm Ehren geſchehen, deren ſich kein Mozart zu ſchämen brauchte.

Der Grund nun dieſes raſchen Durchdringens liegt in der anziehungskräftigſten Seite ſittlichen und künſtleriſchen Charakters — in der Liebenswürdigkeit unſers Helden. Seine Glieder bewegen ſich frei und gefällig; ſein Schwert blitzt und duftet zugleich, wie man es von den Damaszenerklingen ſagt; von ſeinem Haupte weht ein glänzender Helmbuſch. So iſt er mir, ſah ich ihn am Klavier, auch oft wie ein Troubadour erſchienen, der die Gemüter beſänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, ſie an die Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Taten ruft, und da ſtutzen wohl Mädchen und Jünglinge, wie er von Lied zu Lied weiter ſingt und kaum zu endigen weiß. Dabei vermag er aber auch den leidenſchaftlicheren Naturen zu gefallen: ſeine Geſänge ſind der innigſten Liebe und Hingebung voll; auch das Schickſal mag ſeine Hände nicht aus dem Spiel laſſen und zwang ihn gleichſam zum Romantiker, ſein ganzes Weſen iſt in Liebe aufgegangen.

Wir erhalten ſo in ſeinem zweiten Werke zwölf Liebesgeſänge, und mit goldener zierlicher Inſchrift ſetzt er über jeden einzelnen den Inhalt ſeiner Schmerzen und Wonnen. Daß er dazu franzöſiſche Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache ſo reich iſt an Worten und Sprüchen der Liebe als die deutſche, keine ſo Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweiſen hat[346]. Indeſſen mag auch dies als charakteriſtiſch gelten, da das Galante, Chevalereske, ſogar Männ-

lich-Kokette, das unſerm Sänger bei aller Herzlichkeit eigen, ſich wohl nirgends beſſer ausnimmt als von franzöſiſchen Lippen. Hier einige zur Probe:

Pensez un peu à moi
Qui pense toujours à vous!

*

Si oiseau j'étais,
A toi je volerais.

*

C'est la jeunesse qui a des ailes dorées.

*

In ſolchen und ähnlichen Empfindungen bewegen ſich denn auch die andern Stücke, und es mag derlei wohl ſchon geiſtvoller, verſteckter, tiefſinniger ausgeſprochen worden ſein, ſo zum Herzen ſprechend, unverſtellt und anmutig aber gewiß nicht. Wir kommen ſo dem Charakter unſeres Helden näher, und wie einem ſolchen gerade eine Kunſt zuſagen müſſe, die Kunſt der Herzensſprache vor allen andern, unſere geliebte Muſik. Habe man nur ein rechtes Herz, einiges gelernt und ſinge dann luſtig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Muſik, die wahrſte, herauskommen. Was hilft da alles Abſichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Muſik, und die Glocke muß in der Freie ſchweben, ſoll ſie erklingen. Alſo die Liebe iſt unſers Sängers Thema, und er macht gar kein Hehl daraus und ſingt's bis in die tiefe Nacht. Darum hören wir auch nur ihn immer, nur das, was gerade ihn bewegt*; er will ſonſt nichts außer ſich, nichts Außerordentliches vorſtellen; er ſingt von ſich, und wir müſſen's hören.

Alſo herrſcht denn auch die Melodie der einzelnen Stimme beinahe in ſämtlichen ſeiner Liebesſtudien über die andern, nicht gerade zufälligen, aber auch nicht notwendigen vor; ja es ließen ſich viele vom Anfang bis Ende einſtimmig aufzeichnen, und man würde den Schmuck der Harmonie von ſelbſt dazu finden. Dieſer Einzelgeſang erſcheint aber ſo aus dem Kern ins Ganze gewachſen, hat eine ſolche Fülle im einzelnen Ton, wie in der Maſſe eine Rundung und Wucht, daß man, ohne zu brechen, kaum daran zu biegen wagen darf. Finden ſich doch

* Sollte dieſe Anſicht dem oben Ausgeſprochenen, wo wir H. einen Troubadour nannten, zu widerſprechen ſcheinen, ſo bemerken wir, daß ſich jenes Bild mehr auf die Art ſeines Vortrags bezieht.

selbst in den Melodiengängen guter Meister kleine Risse, Sprünge, manches Widerhaarige, das sich zum Vorteil ändern ließe; in den ganzen Etüden aber wüßte ich, höchstens zwei bis drei kleine Stellen ausgenommen, keine Note anders zu richten, als sie dasteht.

Und hierin hat seine Kantilene in der Tat Ähnlichkeit mit der Gluck's, wie denn auch die Widersprüche der Zeiten einige Ähnlichkeiten aufzeigen könnten und, wenn man dem einfach grandiosen Stil Gluck's den kühn labyrinthischen Sebastian Bachs entgegenstellte, man im engen Bezirk der Klaviermusik die klare Weise Henselts der verschleierten Chopins gegenübersetzen müßte. Damit sei nun aber nicht ausgesprochen, Gluck habe die Musik höher gebracht, oder Henselt ließe Chopin hinter sich zurück. Da müßte Henselt die Brust verleugnen, an der er selbst getrunken, da müßte man Chopin nicht kennen in seiner um so viel zarteren Schwärmerei, seiner götterleichten Beweglichkeit, seiner ganzen unendlich feineren Organisation. Ja, viele der Henseltschen Etüden würden ohne den Vorgang Chopins gar nicht dasein. Dies beiläufig, um einer Undankbarkeit zu begegnen.

Henselts reizende Melodien werden's aber nun vollends durch das heimliche Figurenwerk, in das er jene versteckt; reiche Früchte aus grüner Zweig- und Blätterfülle herausquellend. Und hier müssen wir uns namentlich seines sorgsamen Fleißes erfreuen, mit dem er (aber nicht in melodischem Betracht, sondern im ausfüllenden harmonischen) die Bässe und Mittelstimmen behandelt, die Gewissenhaftigkeit, mit der er alles anordnet, daß sich das Ganze vorteilhaft ausnehme und dabei das Einzelne sich fein und gehörig unterscheide. Namentlich ist ihm eine Figur eigen, deren erste Wurzel ich in der in diesem Hefte leider nicht enthaltenen Etüde in H-dur[347] zu erkennen glaube, und die er zu wiederholten Malen anwendet und immer äußerst wohlklingend.

Höre man dies nun alles von ihm selbst, wenn er sich zu guter Stunde manchmal ans Klavier setzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendeste Spieler), ordentlich hineinwachsend in sein Instrument und eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert, ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlußakkord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeseelten Sänger nennen müssen. Da fühlt man den Finger des Genius.

Mannigfache Betrachtungen ließen sich noch an die Erscheinung dieses gelobten Künstlers knüpfen: — die freudigsten, da er, um zu

schaffen, nur die Hand auf die Tasten zu legen braucht, — auch einige bedenkliche, da andererseits das Aufenthaltlose, Zerstreuende des Virtuosenlebens dem höheren Forschen und Schaffen Eintrag tut, zu dem Glück und tiefste Einsamkeit gehört. Doch steht er noch im ersten Glanz der Jugend, und so hoffen wir ihm bald wieder zu begegnen, wo wir uns über manches heute Zurückgehaltene noch des bessern auszusprechen gedenken.

Ch. V. Alkan, 3 große Etüden.

Werk 15.

Der Geschmack dieses Neufranken ist nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und schmeckt sehr nach Eugène Sue und G. Sand. Man erschrickt vor solcher Unkunst und Unnatur. Liszt karikiert wenigstens mit Geist; Berlioz zeigt trotz aller Verirrungen hier und da ein menschliches Herz, ist ein Wüstling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir fast nichts als Schwäche und phantasielose Gemeinheit. Die Etüden haben Überschriften »Aime-moi«, »le Vent« und »Morte« und zeichnen sich auf ihren sämtlichen 50 Seiten dadurch aus, daß sie nur Noten ohne alle Vortragsbemerkung enthalten; die Kaprice möchte nicht getadelt werden, zumal man ohnedies weiß, wie solche Musik am besten vorzutragen; aber die innere Leerheit prunkt nun auch noch mit äußerer, und was bleibt übrig? Im »Aime-moi« eine wässerige französische Melodie mit einem Mittelsatz, der gar nicht zur Überschrift paßt, im »Vent« ein chromatisches Geheule über einen Gedanken aus der A-dur-Sinfonie von Beethoven, und im letzten Stück eine widerwärtige Öde, wo nichts als Holz und Stecken und Sünderstrick, das letztere noch dazu aus Berlioz entlehnt. Wir beschützen das verirrte Talent, ist nur überhaupt welches da, bleibt nur etwas Musik übrig; wo aber jenes eben noch zweifelhaft und von dieser nichts zu erblicken als Schwarz hinter Schwarz, müssen wir uns unmutig abwenden.

Eduard Frank, zwölf Studien. Zwei Hefte.

Das erste gedruckte Werk eines noch sehr jungen Musikers, der sich auf dem Titel als einen Schüler Mendelssohns einführt; das letztere ließe sich sogar erraten und an vielen der Etüden die Quelle bezeichnen, an welcher der Schüler vielleicht ohne sein Wissen und Wollen geschöpft hat, wie es im Umgang mit solch umstrickendem Meister sogar natürlich erscheint. Es sind somit mehr Studien für den Autor selbst, wie der

Maler seine Entwürfe ja auch Studien nennt, als sie es für andere sein können, die sich lieber gleich an das Original halten. Die meiste Bildungskraft und Eigentümlichkeit scheint mir in der ersten Nummer des 2ten Heftes und der letzten des 1ten zu liegen; jene muß man geradezu trefflich und gelungen heißen: im letzten Drittel des Satzes geht es sogar, Florestanisch zu reden, „über die Dächer", d. h. ins höhere, feinere Element; die andere erhebt sich ebenfalls freier und selbständiger und hat Kraft und Saft. In den meisten anderen aber vermisse ich die Spitze oder, will man, da der Künstler überhaupt mehr in die Tiefe als in die Höhe strebt, den Schwerpunkt, der einen nachzöge; man ist fertig, ehe man sich's versieht, es ist zu nichts Entscheidendem gekommen, man verlangt mehr nach der ersten Anlage, die einen größeren Inhalt erwarten ließ. Im ganzen muß aber der Ernst der Ansicht, der sich in diesen Skizzen durchgängig offenbart, die Kunstmäßigkeit des Satzes, die Leichtigkeit der Kombination, wie man sie bei jungen Künstlern in solchem Grad nur selten antreffen wird, mit den freudigsten Hoffnungen für die Zukunft des Komponisten erfüllen, wie sie gewiß ein sicheres Zeugnis des Fleißes geben, mit dem er in die Geheimnisse der tieferen deutschen Kunst eingedrungen. Mit dem letzteren meinen wir nicht sowohl die Fuge, die wir sogar unterdrückt wünschten, als die kleinen Wendungen oft (bei Rückgängen in den Anfang usw.), an denen das Studium der Muster zu erkennen ist, zu deren Höhe sich der junge Künstler mit der Zeit selbst aufarbeiten möge.

K. E. F. Weyse, vier Etüden.

Werk 60.

Von einem früheren Etüdenwerk desselben norddeutschen Komponisten war schon in einem älteren Bande der Zeitschrift die Rede und dort des Lobes genug gesagt. Gestehe ich, daß mir das neue zurückzustehen scheint gegen jenes. Wer bis zur Eigentümlichkeit durchgebrochen, wird sie nie wieder verleugnen können, wenn er nicht geradezu jahrelang feiert; und so auch hier. Aber über das eine Werk waltet mehr Segen als über das andere, und diese Ruhe und Zufriedenheit, die uns nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunstwerkes erfüllt, ist mir bei diesen neuen Tonstücken nicht zuteil worden. Merkwürdig an ihnen erscheint das Auflehnen gegen die enge Form, daher sie sich oft in das Gebiet der phantastischeren Kaprice verlieren und nur mißmutig wieder in das Gleis einlenken. Etwas Ähnliches bemerkten

wir ſchon bei dem früheren Hefte; doch geſchah es dort nicht mit Aufopferung der ſchönen Form, die wir einmal von der Etüde fordern müſſen, und auch nicht mit Hintanſetzung eines klar ausgeprägten mechaniſchen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieſer Kompoſitionsgattung verlangen dürfen. Wie dem ſei, ſo haben dieſe Muſikſtücke doch ſo viele eigene und kühne Züge aufzuweiſen und unterſcheiden ſich ſcharf genug von allen andern Etüden, daß ſie ſich Spieler, denen es an Kenntnis des ganzen Reichtums der Gattung wie an Vielſeitigkeit der Bildung liegt, allerdings anſehen müſſen. Beſondere Auszeichnung verdient die letzte; ein düſteres Bild, wie das eines Meiſters, der ſeine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll.

Charakteriſtiſche Studien für das Pianoforte von J. Moſcheles.

Werk 95.

Die ſpäteren Etüdenwerke der bekannteren Etüdenſchreiber haben, wie uns die Erfahrung ſagt, ſich nicht die Gunſt und den Einfluß erringen können als ihre früheren. Von denen von Cramer kennen nur wenige, was er außer ſeinen zwei erſten Heften geliefert; ebenſo von denen von L. Berger, Weyſe, Chopin, A. Schmitt u. a. Die Gründe ſind wohl aufzufinden. Einesteils ſind jene ſpäteren Sammlungen in Wirklichkeit unbedeutender, denn der Komponiſt erſchöpft ſich endlich in ſolcher kleinen Form, oder er bringt Älteres wieder zum Vorſchein; dann verlangt das Publikum auch Steigerung, wo keine mehr zu erreichen; endlich durchkreuzen ſich gerade in dieſer Gattung die Erſcheinungen ſo raſch und vielgeſtaltig, daß ſich nur das Ausgezeichnetſte über dem Strome zu halten vermag. Kurz, wir ſehen auf den Klavieren die beiden erſten Hefte der Cramerſchen, Chopinſchen uſw. Etüden weit öfter als die ſpäteren. Auch dieſe neue Sammlung von Moſcheles wird die alte berühmte nicht vergeſſen machen und ſoll es auch nicht. Der verehrte Komponiſt ſpricht ſich in einem beinah zu kurzen Vorwort über den Zweck ſeiner neuen Etüden, über das, was ſie von den älteren unterſcheidet, ſelbſt aus. Mechaniſche Ausbildung der Hand, die vielſeitigſte, wird natürlich ſchon vorausgeſetzt; ebenſo wünſcht er Kenntnis ſeiner älteren Etüden.

„Der Spieler iſt beſonders darauf angewieſen, durch ſeinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenſchaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verfaſſer beim Schreiben dieſer Tonſtücke vorgeſchwebt, und die er durch die charakteriſtiſchen Namensbezeichnungen, die einem jeden

der Stücke vorgesetzt sind, sowie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunstwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leise andeuten konnte" usw.

Man hat diese Überschriften über Musikstücke, die sich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt und gesagt, eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiß nicht: aber sie büßt dadurch ebensowenig etwas von ihrem Wert ein, und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Tun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in eine Überschrift zu verhüllen, warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.

So erhalten wir denn in den vorliegenden Etüden zwölf charakteristische Bilder, deren Bedeutung durch die Überschriften eher gewinnt. Wir können sie nach ihrem Inhalt in vier Abteilungen bringen. In der einen werden uns bekannte, und zwar mythologische Charaktere geschildert; dahin gehören die mit »Juno« und »Terpsichore« bezeichneten Nummern; in der andern Szenen aus dem Leben und nach der Natur: das »Bacchanal«, die »Volksfestszenen« und »Mondnacht am Seegestade«; in der dritten psychische Zustände: »Zorn«, »Widerspruch«, »Zärtlichkeit«, »Angst«, »Versöhnung«; in der letzten Klasse stellen sich als verwandt dar: »Kindermärchen« und »Traum«. Im Hefte selbst stehen die Stücke in bunter Mischung, hier und da, um sie hintereinander spielen zu können, vom Komponisten durch kurze, die Tonarten überleitende Zwischenspiele verbunden, die wir manchmal vielleicht ausgeführter wünschten.

Auf die Nummern der ersten Abteilung möchte ich umgekehrt die Goetheschen Worte anwenden: „Je mehr du fühlst, ein Mensch zu sein, je ähnlicher bist du den Göttern." Gerade in diesen Bildern, die den Namen zweier Himmlischen tragen, erscheint die Phantasie des Künstlers gefesselt; gerade in diesen vermiss' ich Leben und Wärme der Musik. Die Formen sind schön und richtig, die Charaktere mit denen der Mythologie in Übereinstimmung zu bringen; im ganzen aber blicken die Stücke kalt wie Statuen und wirken unter allen am wenigsten, wie ich wiederholt an mir wie an andern erfahren. Dagegen hat die Musik Macht und Mittel, der Phantasie Bilder zuzuführen, wie sie uns durch die Überschriften der andern Abteilung näher bezeichnet werden. Das »Bacchanal« ist ein griechisches klassisches und hat einen sehr charakte-

riſtiſchen Grundton. In den »Volksfeſtſzenen« rollt der Komponiſt ein leben.diges Gemälde auf, in das ich vielleicht auch einen Mandolinenſpieler hineinwünſchte, ich meine als Gegenſatz zu dem vielſtimmigen Durcheinander eine leiſer gehaltene Kantilene. Das Stück iſt der intereſſanteſten Züge voll. Was man von der »Mondnacht am Seegeſtade« zu erwarten hat, ſagt die Muſik am beſten. Die Tonart iſt Asdur, und das Stück ſieht ſich ſchon romantiſch an. Bennett hat in ſeinen Skizzen, in der mit »the Lake« überſchriebenen, etwas ſehr Ähnliches gegeben.

Unter den Nummern, die uns pſychiſche Zuſtände malen, möcht' ich dem »Widerſpruch« den Preis zuerkennen. Die leichte, ſichere Zeichnung, der Ausdruck des ſeinen Spottes, der dieſe Muſik charakteriſiert, und in muſikaliſchem Betracht die geiſtreiche harmoniſche Verwebung machen ſie zu einer der ausgezeichnetſten und wirkungsvollſten der Sammlung. Ebenſo iſt die mit »Zorn« überſchriebene ein vortreffliches Muſikſtück, obgleich ich in ſeinen Charakter eine edlere Regung, mehr kühnen Stolz, energiſches Auflehnen legen möchte und es in dieſem Sinn vorgetragen wünſchte. Die Nummern »Zärtlichkeit« und »Verſöhnung« ſind mehr geiſtreich gedacht als gemütlich; in letzterer herrſcht jedoch ein beſonders ſchöner Wohllaut. Das mit »Angſt« überſchriebene Stück, das letzte des Heftes, erfüllt alles, was die Überſchrift ſagt.

Es bleiben noch das »Kindermärchen« und der »Traum« übrig, die mir als die zarteſten und poetiſchſten der Sammlung gelten. Hier, wo ſie ins Überſinnliche, in das Geiſterreich hinüberſpielt, übt die Muſik ihre volle Gewalt. Namentlich iſt das »Kindermärchen« ein höchſt ergötzliches Bild, in glücklichſter Stunde erfunden, äußerſt ſauber und nett ausgeführt; keine Note darf hier anders ſtehen; auch die Überſchrift trifft den Charakter der Muſik aufs genauſte. Im »Traum« fließt es anfangs dunkel auf und nieder: man weiß, wie die Muſik träumen, wie man in ihr träumen kann; erſt in der Mitte ringt ſich ein entſchloſſenerer Gedanke los; dann verſchwindet alles wieder in das erſte leiſe Dunkel.

Von den früheren Etüden unterſcheiden ſich dieſe neuen allerdings; fünfzehn Jahre, die während[348] des Niederſchreibens jener verfloſſen, machen wohl einen Unterſchied. Der Stil iſt womöglich gedrungener, die Harmonie kombinierter, gewählter, überall herrſcht mehr der Gedanke vor, während die älteren, wie natürlich, den Vorzug größerer Jugend, lebhafterer Empfindung voraushaben. Inzwiſchen hat der Komponiſt auch manche Mittel der neuſten Schule nicht unverſucht

gelaſſen, wie denn auch von ihrer romantiſchen Färbung in ſeinen Gedanken hier und da durchſchimmert. Ein vortrefflicher Künſtler zeigt er ſich hier wie dort.

61. Kompoſitionen von Leopold Schefer.

Der Dichter des »Laienbrevier«[349], ſo vieler phantaſtiſchen Novellengebilde, erſcheint heute zum erſtenmal in dieſen Blättern, und nicht wie ein bittender Dilettant etwa mit einem Hefte Lieder, ſondern wie der Beſten einer, gleich mit Werken der ſtrengſten Kunſtgattung. Es ſind dies eine große Sonate für Pianoforte zu 4 Händen* und ein »Vaterunſer«**, als Doppelkanon für 4 Chöre bearbeitet. Der Dichter nennt ſich ſelbſt in einem vertrauten Schreiben einen Schüler Salieris („von dem er wiſſe, was er wiſſe") und weiter hinauf einen Glucks. Daß letzterer ſein Liebling, würde ich aus der Sonate erraten haben, und hätte jener für das Klavier geſchrieben, ſo und nicht anders müßte das klingen und wirken. Es iſt eine Kraft und ein Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man ſie irgend an den beſten Meiſtern des vorigen Jahrhunderts kennt: dagegen wir freilich, von der Zeit und ihrem mächtigen Genius Beethoven fortgehoben, jetzt größere Anſprüche an die Sonate machen; ja es ſcheint, als wäre Beethoven dem Dichter, als er die Sonate ſchrieb, noch verhüllt geweſen; nur im letzten Satze bricht plötzlich und zum Verwundern ein romantiſcher Streif in die freundliche Gemütlichkeit, etwa wie ein Wolkenſchatten in ein ruhendes, vom Monde beleuchtetes Dorf. Man wird die Stelle im Augenblick herausfinden. Der Satz iſt übrigens der kraft- und ſchwungreichſte. Im Adagio trifft man mehr Mozartſchen Geiſt; Charakter, Melodie und Begleitungsformen, alles weiſt darauf hin; einige ſeltenere Takte heben ſich auch hier hervor. Ebenſo tüchtig und als Kunſtaufgabe von Bedeutung iſt das »Vaterunſer«. Man könnte es, glaub' ich, auch einem guten Muſikkopf für ein Kirchenſtück aus der blühendſten Zeit der alten Italiener ausgeben, es müßte jenen denn das Wohllautendere und Anmutigere des Satzes ſtutzig machen. Die beiden Kanons durchſpinnen ſich darin ſo leicht, natürlich und ſchön, daß man die Kunſt kaum heraushört, und dann iſt es das Wahre. Auch

* Werk 30.
** Werk 27.

in der Idee mag das Stück ausgezeichnet werden; es ſcheint mir nicht undichteriſch, die Maſſen ſich in ſolcher Weiſe dem Höchſten zuwenden zu hören; auch iſt unſer Gebet wohl auf dieſe Weiſe noch nirgends aufgefaßt. Das Ganze mag leiſe gehalten, dabei aber das wohlbedachte „Con anima“ zu Anfang des Chors nicht außer acht gelaſſen werden. Die Stimmen ſind meiſterlich ſtrenge geführt, wenn ich anders genau ſah, ſogar bis auf den Unterſchied der großen und kleinen Stufen. Es wäre nicht allein im Intereſſe für einen ſo ſeltenen Gaſt und aus Pietät gegen ein bekränztes Dichterhaupt, als auch zur wahren Erbauung, daß das »Vaterunſer« bei einem deutſchen großen Muſikfeſte zur Aufführung käme, da es ohnehin ſeiner Leichtigkeit, Sangbarkeit und Kürze halber ohne große Proben vollkommen hinzuſtellen iſt. Auf S. 5, Syſt. 2, Takt 1 ſteht im Baß f ſtatt as; es iſt wohl nichts leichter, als in einem Kanon einen Druckfehler zu finden.

Nun ſtaune man noch, zu vernehmen, daß derſelbe geehrte Mann auch zwölf große Sinfonien für Orcheſter geſchrieben hat und der Öffentlichkeit zu übergeben beabſichtigt. Der erſte großartige Satz einer von ihnen liegt im Klavierauszug vor mir. Gerade hier im Orcheſter ſcheint er in ſeinem Element. Geſunde Harmonik, deutſche Männlichkeit und Tüchtigkeit in Ausdruck und Geſinnung herrſchen auch hier vor[350].

---

62. Phantaſien, Kapricen uſw. für Pianoforte.

Erſte Reihe.

K. Czerny, »Die vier Jahreszeiten«; 4 brillante Phantaſien. Werk 434.
W. Klingenberg, Divertiſſement. Werk 3.
H. Bertini, Große dramatiſche Phantaſie. Werk 118.
F. Kalkbrenner, Dramatiſche Szene (»Le Fou«). Werk 136.
L. Böhner, Phantaſie. Werk 48.
A. Kahlert, 4 Nocturnes. Werk 6.

Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Rezenſenten, in dieſer oder jener neuen Phantaſie ſelbige am meiſten zu vermiſſen. Und diesmal hätten ſie einigermaßen recht; denn einen größeren Bankrott an Phantaſie, als Hr. Czerny in ſeinem neuſten Großwerke entwickelt, kann es ſchwerlich geben. Verſetze man doch den geſchätzten Komponiſten in Ruheſtand und gebe ihm eine Penſion, wahrhaftig, er verdient ſie und würde nicht mehr ſchreiben[351]. Es iſt wahr, er hat einiges Verdienſt um die Finger der Jugend, und man hat ihn deshalb auch oft genug

belobt. Aber die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überſchütten, macht noch lange keinen Pädagogen und Maler, geſchweige Komponiſten, und die Welt und Hr. Czerny ſollten das wiſſen. Freilich hat auch das Gold ſeinen guten Klang, und wollen auch die Verleger leben. Möchten ſich indes letztere in Hinſicht der neuſten Produktionen Czernys nicht verrechnen; eine große Zukunft lag ohnehin nie in ihnen — ſeit lange fängt es ihnen aber auch an melodiſcher Eleganz u. dgl. zu fehlen an. Mit einem Wort, er wird alt; man wird ſeiner Sachen überdrüſſig; man gebe ihm eine Penſion! —

Sonſt pflegten meiſtthin die Schüler ihren Lehrern Werke zu dedizieren; jetzt findet man's häufig umgekehrt, wie aus dem Titel des Divertiſſements oben zu ſehen, und wir ſind auch weit entfernt, das Talent des Komponiſten bei ſeiner Schülerin zu verdächtigen; wird ſie es ja ohne unſern Wink erraten haben, daß das Werk nicht von Beethoven. Wie dem ſei, es gehört allein auf das Klavierpult der Angeſungenen und kaum in eine Zeitſchrift, geſchweige die ſtrengſte; es iſt ein Potpourri und gut gemeint.

Bertinis »Phantaſie« wird manchem gefallen; er hat einige. Geſteh' ich es auch, daß ich mich nie für einen großen Verehrer ſeiner ſüßlichen, verliebten, kraft- und ſaftloſen Schreib- und Gefühlsweiſe ausgegeben, ſo klingt's doch hübſch genug, ja um nicht ungerecht zu ſein, hat er ſich diesmal offenbar angeſtrengt, etwas Wertvolleres zu ſchaffen, ſeinen Gegenſtand ordentlich durchzuarbeiten, und in einzelnen Partien (ſo S. 8) gelang es ihm auch. Späteren Kunſtforſchern wird beiläufig die Ähnlichkeit ſeines Weſens mit Thalberg nicht entgehen.

Irgendwo iſt einmal (nicht unpaſſend) Kalkbrenner mit Voltaire verglichen worden, und in der Tat könnte man bei obigem »Fou« an an dieſen Erzſchalk aller Zeiten erinnert werden. Mit einem Wort, die dramatiſche Szene iſt eine Perſiflage auf die jetzigen jungen Pariſer Klavierſpieler, deren einige vielleicht eigenen Fingerſatz und Kompoſitionen den ſeinigen vorgezogen, und amüſant genug. Irr' ich nicht ſehr, ſo erblicke ich ſo auf den erſten Seiten Chopin, dann Liſzt, vielleicht auch Bertini, ganz gewiß aber zuletzt Thalberg; am beſten ſcheint mir Bertini im jämmerlichen Adagio (S. 10) abgeſchildert und wahrhaft luſtig; auch Thalberg und Liſzt paſſieren; was aber erſteren anlangt, ſo dürfte es dieſem allerdings ſchwerer werden, Kalkbrenner zu perſiflieren, als umgekehrt. Wie dem ſei, das Stück wird allen, die es ſpielen, Vergnügen machen, am meiſten vielleicht den Perſiflierten ſelbſt, auf deren Rache man indes geſpannt ſein kann.

Von L. Böhner taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in ſeiner Phantaſie, Werk 48, ſelbſt, die man in ihrer Zerriſſenheit, Dunkelheit und Öde nicht uneben einem Sturm und Schiffbruch vergleichen kann. Man ſehe ſie ſich ſelbſt an, die groteske Geſchmackloſigkeit darin, das An- und Ausdämmen von widerſpenſtigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geiſteskraft, wie man ſelten zuſammen finden wird; endlich der fürchterlichen Druckfehler zu gedenken, die die Verwirrung noch mehr verwirren. Bei einzelnen Stellen der Phantaſie könnte man aber, wie geſagt, an Mozart als deren Schöpfer denken.

In den vier Notturnos von Kahlert findet man ſpeziellere Gefühlszuſtände als in den gewöhnlichen Notturnos. Der klare und gewandte Schriftſteller und Denker über Muſik zeigt ſich aber als Komponiſt als ein ganz anderer, wie denn häufig, wenn die allgemeine Bildung die beſondere muſikaliſche überwiegt, ein Bruch entſteht. Jede Kunſt verlangt ein Leben, und alles Überſpringen der Schulſtufen zeigt ſich ſpäter einmal; daher in den meiſten Dilettantenarbeiten Unklarheit der Form und Unreinheit in der Harmonie uſw. bei aller ſchönen Intention, wo dem gelernten Muſiker ein vollkommenes Muſikſtück gelungen wäre. Vieles ſcheint mir in den Notturnos auch gekünſtelt oder im Ausdruck geſucht und deshalb verfehlt. Trotzdem findet ſich viel Intereſſantes; am meiſten muſikaliſches Element ſcheint mir das letzte Stück zu enthalten, das bei noch reizenderer Faſſung ein ausgezeichnetes hätte werden müſſen.

Zweite Reihe.

Julie Baroni-Cavalcabò, Zweite Kaprice. Werk 12.
J. P. E. Hartmann, 4 Kapricen. Werk 18. Heft 2.
W. Sterndale Bennet, 3 Skizzen. Werk 10.
Derſelbe, 3 Impromptus. Werk 12.
Derſelbe, 3 Romanzen. Werk 14.

Der jungen Komponiſtin, die wir oben zuerſt genannt, einer Schülerin von Mozarts Sohn, ſind wir von jeher mit beſonderem Intereſſe gefolgt; ſie hat neben Klara Wieck und Delphine Hill-Handley die reichſte muſikaliſche Ader unter denen ihrer Zeitgenoſſinnen, die ſich in die Öffentlichkeit gewagt, dabei Sinn für Form, Verhältniſſe und Steigerung und, was ſich in ihren Kompoſitionen für Geſang noch mehr zeigt, viel Empfindung und melodiſchen Ausdruck. Aus der obigen Kaprice wünſchte

ich, ſie unbedingt gelten zu laſſen, nur den langſamen Satz weg, der zu wenig beſtimmten Geſang hat und ſich in allgemeinen Czernyſchen Paſſagen verflacht, die ein für allemal beſſer ungedruckt blieben. Dagegen findet man im andern durchgängig Leben und Bewegung, friſche Rhythmen und in einzelnen Stellen feinere Arbeit, während andere noch ſo ſehr geſchätzte Spielerinnen ſich am liebſten in großen Dreiklängen und umſchreibenden Läufen über die Klaviatur weg ergehen. Schwer iſt die Kaprize übrigens auch, ſpielt ſich aber überaus gut. Man zeichne ſich den Namen der Komponiſtin ins Gedächtnis.

Über das erſte Heft der Kapricen von Hrn. Hartmann war bereits früher die Rede; dies zweite kann jenes teils anerkennende, teils ausſetzende Urteil nur beſtätigen. Ein ernſter und warmer Wille bei vielen Kenntniſſen zeigt ſich auch in ihm, ebenſo wie, daß man noch überall zuviel das Gerippe ſieht, daß noch nicht alles zu einer poetiſchen Blüte gekommen ſcheint. Die Melodien haben etwas Kleines, die Rhythmen nichts Gebietendes, man möchte überall noch mehr. Dies alles ſagen wir jedoch nur in Berückſichtigung eines höheren Talentes, das ſich ſelber auch höhere Ziele geſetzt zu haben ſcheint; einem Schwachgeiſt müßte man die Kapricen als etwas Großes anrechnen. Auch möchte ich die Stücke nicht „Kapricen“ nennen: ſie ſind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeſchloſſen; doch wird es ſchwer ſein, einen für alle vier paſſenden Namen zu finden[352].

Über Bennetts Kompoſitionen, ſein bedeutendes Talent haben dieſe Blätter bereits an vielen Orten ſich ausgeſprochen; namentlich gedachte ſchon Euſebius in einem größeren Aufſatz dieſer äußerſt feinen Skizzen, in welches Lob alle, die ſie vom Komponiſten ſelbſt gehört, ohne weiteres einſtimmen müßten. Es iſt wahr, die Perſon beſtrickt: doch ſcheinen mir die Vorzüge und Schönheiten dieſer Bilder ſo hervorſpringend, daß ich denen, die, auch ohne vom Vortrag des Komponiſten beſtochen zu ſein, ihnen das nicht einräumten, keinen großen Grad von Bildung zuſprechen könnte. Über gewiſſe Dinge ſollte man kein Wort verlieren dürfen. Andrerſeits haben wir Bennett auch nie für ein Naturwunder ausgeben und ihm nur die Ehren geſichert wollen, die einem ſolchen Verein von Künſtlertugenden gebühren. Die Skizzen haben alſo die Überſchriften: »The Sea«, »The Millstream« und »The Fountain«, oder »See«, »Mühlſtrom« und »Springbrunnen«. Und verdankte ihm die Kunſt nichts als dieſe, ſie müßten ihr ſeinen Namen erhalten. An Zartheit und Naivität der Darſtellung ſcheinen ſie mir alles zu über-

treffen, was ich von muſikaliſcher Genremalerei kenne, wie er denn, als echter Dichter, der Natur gerade einige ihrer muſikaliſchſten Szenen abgelauſcht hat. Oder hättet ihr nie Muſik gehört, die euch des Abends nach dem jenſeitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken ſprühen? Auf welche Weiſe die Skizzen übrigens entſtanden ſeien, ob von innen nach außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag niemand zu entſcheiden. Die Komponiſten wiſſen das meiſt ſelbſt nicht, eins wird ſo, das andere ſo; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Muſik und ſelbſtändige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße. Noch vergaß ich des »Springbrunnens«; wir hörten es am liebſten von ihm, ſeine ganze Dichterſeele ging hier auf; man hörte alles neben ſich, dies hundertſtimmige Plaudern und Plätſchern; Schiller kann es nicht deutlicher vor uns ſtellen, wenn er einmal ſagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauſchen,
Die Blume neigt ſich zu des Weſtes Kuß
Und alle Weſen ſeh' ich Wonne tauſchen.

Dieſe Zeilen wären die beſte Rezenſion darüber. —

Die Impromptus ſind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigentümlich und an Mendelsſohns »Lieder ohne Worte« manchmal erinnernd; auch ihre Formen und Rhythmen ſind die anmutigſten, oft faſt zu ruhig und behaglich. Ein großer Fortſchritt zeigt ſich aber erſt in den drei Romanzen, namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmoniſchen Kombinationen und Freiheiten, ihren weiteren kühnen Bau betrifft. Sie ſind erſt vor kurzem geſchrieben und können als Höhepunkt ſeines Strebens angeſehen werden. An reichem, ausſtrömendem Geſang gleichen ſie ſeinen andern Werken; namentlich herrſcht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was ſie aber auszeichnet, iſt ihre größere Leidenſchaftlichkeit: die erſte Romanze iſt ſogar heftig, die andere ſcheint nur ruhiger, in der letzten wallt es aber wieder über voll ſehnſüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen ſie ſo wenig wie ein ſchönes Gedicht, die Rechten werden ſie verſtehen. Als auf eine eigentümliche Schönheit der zweiten Romanze mache ich nur noch auf den immer neu harmoniſierten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bäſſe aufmerkſam, wie man denn überhaupt an den Bäſſen ſeine Leute erkennt.

Dritte Reihe.

Joh. Friedrich Kittl, Sechs Idyllen.
Werk 2.

Idylle iſt hier im weiteren Sinne als Kleinbild zu nehmen; das Paſtorale tritt nur in den letzteren einigermaßen hervor. Am meiſten hat ſich der Komponiſt ſelbſt geſchadet, durch ſeine Überſchriften nämlich, die auf poetiſche Zuſtände vorbereiten (»Troſt im Scheiden«; »An der Grenze der Heimat« uſw.), aber das Talent iſt hier offenbar hinter der Abſicht zurückgeblieben. Etwas Proſaiſcheres kann es nicht leicht geben, wenn deshalb auch das Streben nach Charakteriſtik nicht verkannt werden ſoll. Vielleicht daß der Komponiſt auf dem Klavier nicht auf ſeinem rechten Felde, daß er mehr in der Kirche, auf der Orgel zu Hauſe iſt, zu welchem Ausſpruch mich auch die faſt ängſtliche Korrektheit und Einfachheit veranlaßt, wogegen mir Czerny ein Lord Byron an Kühnheit erſcheinen könnte. Quinten und Oktaven ſucht man alſo in den Idyllen vergeblich, aber freilich auch nicht, was jene Fehlerloſigkeit vergeſſen macht: Schwung, Leben, Geſangleben.

Wielhorsky, Joſeph Graf von, Drei Notturnos.
Werk 2.

Den Chopinſchen wie aus den Augen geſchnitten, aber wohltuend zart und voll anmutiger, oft ſehr edler Melodie. Ich wüßte keinen Edelmann, der beſſere, aber manchen Mann von Fach, der keine ähnlichen ſchreiben könnte. Das Talent ſcheint offenbar, wenn auch kein hocheigentümliches, das ſich in ſo ſtreng gezogener Form freilich auch gar nicht zeigen konnte; aber der Komponiſt verſuche ſich zur Probe auch in einer weniger ſentimentalen Gattung, wo die Phantaſie mehr ausgreifen kann, und es wird ihm glücken, da ihm die vorzügliche Kenntnis ſeines Inſtrumentes ohnehin zuſtatten kommt. Im erſten und letzten der Notturnos ſind, nach Vorgang mancher Chopinſchen, bewegtere Mittelſätze eingeflochten, die oft ſchon bei Chopin ſchwächer als ſeine erſten Erfindungen, auch hier mehr aufhalten als fortheben; es iſt, als würden die ſchönen ruhigen Waſſerkringel, denen wir mit Vergnügen nachgeſehen, plötzlich unterbrochen, daß ſie der Blick nicht mehr feſthalten kann; daher auch das zweite Notturno, das in gleicher Bewegung bis zum Schluß fortgeht, die meiſte Wirkung machen wird, wenigſtens auf mich gemacht hat. Im erſten fällt die

große Ähnlichkeit der Melodie mit einem Weberſchen Motiv (in der »Jubelouvertüre«) auf. Das letzte hat einige ſehr zarte Wendungen und einen äußerſt graziöſen Schluß, wie ihn irgend Chopin hinzuhauchen verſteht. Deſſen ſonſtige Kräuſeleien und Säuſeleien übrigens nicht nachzumachen, tut der Komponiſt wohl; Chopin bezaubert damit, an andern ſind ſie nicht auszuſtehen.

Julie Baroni-Cavalcabò, 3te Kaprice. Werk 18.
Dieſelbe, Phantaſie. Werk 19.

Einige Vorliebe für Thalbergſche Form und Belliniſche Melodienweiſe abgerechnet, zeichnen ſich auch dieſe Stücke, wie alles aus der Feder der Komponiſtin, durch viele gute muſikaliſche Züge aus. Der weibliche Charakter verleugnet ſich dabei nirgends. Eine gewiſſe, aber nicht ermüdende Geſprächigkeit, ein offenes Darlegen aller ihrer Gedanken, ein Nicht-fertig-werden-können mit allem, was ſie auf dem Herzen hat, ſind Zeugen davon. Am erfreulichſten fällt auf, daß die Komponiſtin, wo ſie ſich in gefährlichere Harmoniegänge verliert, nicht zurückweicht und Angſt vor dem Ausgang bekömmt, ſondern ſicher fortſchreitet und vollendet[353]. Eine helfende Hand ſpür' ich in keinem der Stücke; es ſcheint alles Arbeit und Eigentum der Komponiſtin, bis auf die kleinen Mängel der Orthographie. Die Verfaſſerin, früher in Lemberg und Schülerin von Mozarts Sohn, lebt jetzt in Wien. —

F. Chopin, Impromptu. Werk 29.
Derſelbe, 4 Maſureks. Werk 30.
Derſelbe, Scherzo. Werk 31.

Chopin kann ſchon gar nichts mehr ſchreiben, wo man nicht im ſiebenten, achten Takte ausrufen müßte: „Das iſt von ihm!" Man hat das Manier genannt und geſagt, er ſchreite nicht vorwärts[354]. Aber man ſollte dankbarer ſein. Iſt es denn nicht dieſelbe originelle Kraft, die euch ſchon aus ſeinen erſten Werken ſo wunderbar entgegenleuchtet, im erſten Augenblick euch verwirrt gemacht, ſpäter euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der ſeltenſten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter verſteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieſelben Früchte wiederbringt. Es ſind aber bei ihm nicht einmal dieſelben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geſchmack und Wuchs die verſchiedenartigſten. So wüßte ich obigem Impromptu, ſo wenig es im ganzen Umkreis ſeiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere

Chopinſche Kompoſition zu vergleichen; es iſt wiederum ſo fein in der Form, eine Kantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeſchloſſen, ſo ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes ſeiner Kompoſition an die Seite zu ſtellen. Das Scherzo erinnert in ſeinem leidenſchaftlichen Charakter ſchon mehr an ſeinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchſt feſſelndes Stück, nicht uneben einem Lord Byronſchen Gedicht zu vergleichen, ſo zart, ſo keck, ſo liebe- wie verachtungsvoll. Für alle paßt das freilich nicht. Die Maſurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunſtform emporgehoben; ſo viele er geſchrieben, ſo gleichen ſich nur wenige. Irgendeinen poetiſchen Zug, etwas Neues in der Form oder im Ausdruck hat faſt jede. So iſt es in der zweiten der obengenannten das Streben der H-moll-Tonart nach Fis-moll, wie ſie denn auch (man merkt es kaum) in Fis ſchließt; in der dritten das Schwanken der Tonarten zwiſchen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; ſo in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutſchen Kantoren die Hände über die Köpfe zuſammenſchlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verſchiedenen Zeitalter hören auch verſchieden. In den beſten Kirchenwerken der alten Italiener findet man Quintenfortſchreitungen, ſie müſſen ihnen alſo nicht ſchlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weiſe und überhaupt ſelten; die große Kunſt der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozartſchen Periode verſchwinden ſie gänzlich. Nun trabten die großen Theoretiker hinterher und verboten ſie bei Todesſtrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die ſchönſten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatiſcher Folge. Nun ſoll natürlich ſo ein chromatiſcher Quintengang, wird er etwa zwanzig Takte lang fortgeſetzt, nicht als etwas Treffliches, ſondern als etwas äußerſt Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls ſoll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, ſondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zuſammenhang hören[355].

Franz Schubert, 4 Impromptus für Pianoforte. Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchſten begeiſtern müſſen. Nun er ſchon lange ruht, wollen wir ſorgſam ſammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlaſſen; es iſt

nichts darunter, was nicht von seinem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt als den seinigen. So flüstert es denn in den zwei ersten Impromptus auf allen Seiten „Franz Schubert"; wie wir ihn kennen in seiner unerschöpflichen Laune, wie er uns reizt und täuscht und wieder fesselt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich „Impromptus" überschrieben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromptu halte ich für den zweiten Satz derselben Sonate; in Tonart und Charakter schließt es sich dem ersten knapp an. Wo die Schlußsätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet oder nicht, müßten seine Freunde wissen; man könnte vielleicht das vierte Impromptu als das Finale betrachten, doch spricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es sind dies also Vermutungen, die nur eine Einsicht in die Originalmanuskripte aufklären könnte. Für gering halte ich sie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Überschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Komponisten, daß ich Schuberten gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromptu anlangt, so hätte ich es kaum für eine Schubertsche Arbeit, höchstens für eine aus seiner Knabenzeit gehalten; es sind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantasie fehlen ihnen gänzlich, worin sich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten so schöpferisch gezeigt. So spiele man denn die zwei ersten Impromptus hintereinander, schließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollständige Sonate, so eine schöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man seine Weise schon, so bedarf es fast nur einmaligen Durchspielens, sie vollkommen innezuhaben. Im ersten Satz ist es der leichte phantastische Zierat zwischen den melodischen Ruhestellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beschaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert gibt; anders der dritte (das vierte Impromptu), schmollend, aber leise und gut: man kann es kaum vergreifen; Beethovens »Wut über den verlornen Groschen«, ein sehr lächerliches, wenig bekanntes Stück, fiel mir manchmal dabei ein.

Es ist hier auch passende Gelegenheit, der von Franz Liszt für

Klavier bearbeiteten Franz Schubertſchen Lieder zu erwähnen, die viele Teilnahme im Publikum gefunden. Von Liſzt vorgetragen, ſollen ſie von großer Wirkung ſein, andere als Meiſterhände werden ſich vergeblich mit ihnen bemühen; ſie ſind vielleicht das Schwerſte, was für Klavier exiſtiert, und ein Witziger meinte, man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derſelben veranſtalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das echte Schubertſche Lied? Manchmal nicht: Liſzt hat verändert und zugetan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art ſeines Spiels, ſeiner Auffaſſung: andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob ſich der darſtellende Künſtler über den ſchaffenden ſtellen, ob er deſſen Werke nach Willkür für ſich umgeſtalten dürfe. Die Antwort iſt leicht: einen Läppiſchen lachen wir aus, wenn er es ſchlecht macht, einem Geiſtreichen geſtatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerſtört[356]. In der Schule des Klavierſpiels bezeichnet dieſe Art der Bearbeitung ein beſonderes Kapitel[357].

63. Rückblick auf das Leipziger Muſikleben im Winter 1837—1838.

Sinn und Geſchmack, die in unſern Abonnementkonzerten vorherrſchend, zu beurteilen, brauchen wir nur auf die Wahl der aufgeführten Stücke, auf die darin bevorzugten Meiſter zu merken. Und, wie in der Ordnung, treffen wir hier am öfteſten auf Mozart (17mal), dann auf Beethoven (15mal); ihnen zunächſt ſtehen Weber mit 7, Haydn mit 5 Nummern; zwiſchen 3 und 5 wurden von Cherubini, Spohr, Mendelsſohn und Roſſini geſpielt; 2mal kamen Händel, Bach, Vogler, Cimaroſa, Méhul, Onslow, Moſcheles vor; 1mal Naumann, Salieri, Righini, Feska, Hummel, Spontini, Marſchner u. a. m. Die bekannteren Meiſter waren mithin ſämtlich vertreten und die erſten am häufigſten. Außerdem begegnen wir einigen Nummern neuſter Komponiſten und zwar drei neuen Sinfonien, von Täglichsbeck, Norbert Burgmüller und Gährich, von denen ſich die letzte den rauſchendſten Beifall erwarb, obgleich ihr die Sinfonie von Täglichsbeck nichts nachgab, die von Burgmüller aber beide hinter ſich ließ; ja ſie ſcheint mir beinahe das bedeutendſte, nobelſte Werk im Sinfonienfach, das die jüngere Zeit hervorgebracht, ihrer muſikaliſchen Natur, ihres ungewöhnlich

schön und kräftig ausgeprägten Instrumentalcharakters halber, trotzdem daß sie an Spohr erinnert, aber nicht wie eine Nachahmung aus |Erfindungsschwäche|[358], sondern dasselbe edle Streben des Lehrers dankbar verfolgend*. Das Trio des Scherzo mag wohl meisterwürdig genannt werden, wie der Schluß der ganzen Sinfonie eine Vorahnung des Todes, der diesen Jüngling zu früh von uns genommen. In den Sinfonien der beiden andern Herren fanden sich viel Beethovensche Nachklänge bei sonst geschickter Arbeit und Instrumentierung. Ein Hauptvorzug der von Gährich bestand in der Kürze der einzelnen Sätze, das Adagio ausgenommen, das nun einmal keinem mehr geraten will.

Von größter Bedeutung war ein neuer Psalm von Mendelssohn, mit den Anfangsworten: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", dessen Unterschied von einer frühern geistlichen Musik desselben Meisters man im Konzert für die Armen wahrnehmen konnte, in dem ein älterer Psalm[359] von Mendelssohn diesem neuern vorgegeben wurde. Wie uns nun Mendelssohn seit lange schon als die gebildetste Kunstnatur unserer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenstil wie im Konzertstil, im Chor wie im Lied gleich eigentümlich und meisterhaft wirkend, so glauben wir ihn namentlich in diesem 42sten Psalm auf der höchsten Stufe, die er als Kirchenkomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunst der Arbeit, die solcher Stil erheischt, sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Massen, vor allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geist darin — man sieht's mit Freude, was ihm die Kunst ist, was sie uns durch ihn.

Und freilich bekommen in diesem Betracht junge Künstler, die ihre Werke hier aufführen lassen, einen gefährlichen Stand, so sehr auch immer die Direktion zur bestmöglichsten Ausführung beiträgt, daß sie sich es kaum besser wünschen können. Wir haben also von einer neuen Ouvertüre von Dr. L. Kleinwächter, der einzigen, die uns dieser Winter von neuen brachte**, noch zu sagen, daß sie ihres freundlichen

---

* Von N. Burgmüller war neulich auch ein Heft bei Hofmeister erschienener Lieder höchst lobend angekündigt; nachdem wir sie jetzt genauer kennen gelernt, müssen auch wir sie den trefflichsten der neueren beizählen. Und so einer mußte sterben!

** Rechnen wir das Konzert für die Armen mit, so müßte man auch die zum »Duc de Guise« von Onslow erwähnen, die uns indes nur wenig oder gar nicht zugesagt.

Charakters, ihrer leichten Beweglichkeit halber vom Publikum ziemlich gut aufgenommen wurde, ohne ihr einen größeren Kunstwert beilegen zu dürfen.

Dies über die hier zum erstenmal aufgeführten Kompositionen junger Künstler. Außerdem brachte uns eines der früheren Konzerte zum erstenmal Beethovens »glorreichen Augenblick«, dessen Entstehung bekannt ist[360]. Es mag wohl zu den unvergeßlichen Erlebnissen zu rechnen sein, dies Werk unter Beethovens eigener Leitung, in einem denkwürdigen Geschichtsaugenblick, in Umgebung der höchsten Potentaten, Gesandtschaften usw. gehört zu haben, und auch dies weggenommen, wie bei unserer Aufführung, bleibt noch manche Stelle der Musik, die noch leidlich wirken wird nach Jahrhunderten. Unrecht aber tut man, solche Gelegenheitswerke großer Künstler mit ihren andern Geniuseingebungen vergleichen zu wollen; hier ist eben der Schimmer des Flüchtigen und Zufälligen das Geniale, wie denn jene kleinen Goetheschen Gedichte von Meistern, die die Sache verstehen, wie von ihm selbst gar hoch angeschlagen wurden. Ein solches Wesen waltet denn auch in dieser Komposition, dabei eine fast ironische Breite und Pracht, bis dann auf einmal in einzelnen Momenten der ganze Meister lächelnd und in Lebensgröße vor uns steht. Dazu nun ein Gedicht, so widerhaarig zum Komponieren wie eine Pindarsche Hymne, und man hat ein schwaches Bild, in welcher Bedrängnis der Komponist sein Werk zu Ende gebracht, daß ihm übrigens als einem starken Patrioten sicherlich auch am Herzen gelegen.

Wo uns endlich aber wahrhaft Neues, Unerhörtes geboten wurde, lauter Altes nämlich, war in einigen der letzten Konzerte, in denen uns Meister von Bach bis auf Weber in chronologischer Folge vorgeführt wurden. Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Konzerte veranstalten konnten; die Hand aufs Herz — wir würden schlecht bestehen. So glücklich es nun machte, was man zu hören bekam, so wahrhaftig mißmutig, was man hier und da darüber hören mußte. Als ob wir Bach ehrten dadurch, als ob wir mehr wüßten als die alte Zeit, taten manche und fanden es kurios und interessant zugleich! Und die Kenner sind die Schlimmsten dabei und lächeln, als ob Bach für sie geschrieben — er, der uns ziemlich samt und sonders auf dem kleinen Finger wiegt — Händel, feststehend wie der Himmel über uns — Gluck nicht minder. Und man hört es, lobt es und denkt nicht weiter der Sache. Wahrhaftig, ich schätze die neue Zeit und verstehe,

verehre Meyerbeer; wer mir aber in hundert, was sag' ich, in fünfzig Jahren historische Konzerte verbürgt, in denen eine Note von Meyerbeer gespielt wird, dem will ich sagen: „Beer ist ein Gott, und ich habe mich geirrt[361].“

Über die Bachsche Musik, die gegeben, läßt sich wenig sagen; man muß sie in den Händen haben, studieren möglichst, und er bleibt unergründlich wie vorher. Händel scheint mir schon menschlich-erhabener; an Gluck verwirft man, wie gesagt, die Arien und läßt die Chöre passieren, d. h. man nimmt der Statue eines Gottes das etwaige Lockengekräusel um die Stirn und lobt nichts als seine Sehnen, seinen Korpus.

Wünschenswert aber wäre es immerhin, man gäbe alle Jahre solche Konzerte und mehrere zwar; die Einfältigen lernten dabei, die Klugen lächelten: kurz, der Rückschritt wäre vielleicht ein Vorschritt.

Zu erwähnen gibt es noch, daß diesen drei Männern* als die bedeutendsten nachfolgten, im 2ten Konzert: Haydn, Naumann, Cimarosa, Righini, im 3ten: Mozart, Salieri, Méhul, A. Romberg, im 4ten: Abt Vogler, Beethoven und K. M. v. Weber; aus deren vorgeführten Werken wir außer der Abschiedssinfonie** von Haydn, einem noch ungedruckten, höchst Mozartschen Quartett aus dessen »Zaide«, einer Ouvertüre von Abt Vogler, den seine Zeitgenossen unserer Meinung nach bei weitem nicht hoch genug geschätzt[362], als das Interessanteste eine Sinfonie von Méhul auszeichnen; so wenig unterschieden von deutscher Sinfonienweise erscheint sie uns, dabei gründlich und geistreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir sie auswärtigen Orchestern nicht genug empfehlen können. Merkwürdig dabei war auch die Ähnlichkeit des letzten Satzes mit dem ersten der C-moll-Sinfonie von Beethoven und der Scherzos derselben beiden Sinfonien, und zwar so auffallend, daß hier eine Reminiszenz von der einen oder der andern Seite im Spiel gewesen sein muß; auf welcher, vermag ich nicht zu entscheiden, da mir das Geburtsjahr der Méhulschen nicht bekannt geworden[363].

Dies waren denn unsere vier historischen Konzerte, um die uns mancher beneiden wolle. Zwar ließen sich mit leichter Mühe Ausstellungen gegen die Reihenfolge, die Wahl der Stücke usw. aufbringen, ließe sich bedeutende historische Gelehrsamkeit entwickeln; nehmen wir dankbar

* Auch war ein Konzert von Viotti der Bach-Händelschen Periode einverleibt; Hr. Konzertmeister David spielte es in glücklichster Stunde, mit größtem Beifall.

** Die Musiker (auch unsere) löschten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen sachte davon; auch lachte niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war.

an, was uns geboten wurde, jedenfalls aber mit dem Wunsch, beim Anfang nicht stehen bleiben zu wollen.

Das erfreuende Bild zu vollenden, schließen wir mit Hervorhebung der einzelnen Künstler und Künstlerinnen, mit deren Vorträgen die größeren Orchesteraufführungen durchwirkt waren.

Als interessanteste Erscheinung steht Miß Klara Novello obenan. Sie kam von London aus dem Kreise ihr befreundeter Künstlerinnen ersten Ranges; man läßt sich das wohl auch in Leipzig gefallen. Seit Jahren hat mir nichts so wohlgetan als diese Stimme, die sich überall kennt und beherrscht, des zartesten Wohllautes voll, jeder Ton scharf begrenzt wie auf einer Tastatur, dieser edelste Vortrag, ihre ganze einfache bescheidene Kunst, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen läßt. Worin sie nun in ihrem Element, in dem sie geboren und groß geworden ist, das war Händel, so daß sich die Leute verwundert fragten: „Ist das Händel? Kann Händel so schreiben? Ist das möglich?“ Von solcher Kunst des Vortrags kann selbst der Komponist lernen; da bekommt man wieder Achtung vor den darstellenden Künstlern, die uns so oft Karikaturen geben, weil sie zu früh aus der Schule gelaufen; vor solcher Kunst bricht all das Stelzenwerk zusammen, worauf uns gewöhnliche Virtuosität über die Schultern zu sehen glaubt; kurz, Miß Klara Novello ist keine Malibran, keine Sontag, sondern sie ist es höchst selbst, was sie ist, und kann's ihr niemand nehmen.

Vor und nach ihr wechselten Frl. Schlegel, Mad. Bünau-Grabau und Mad. Johanna Schmidt als Solosängerinnen, und ganz zuletzt traten noch Frl. Auguste Werner und Frl. Botgorschek aus Dresden auf. Erstere, als eine schöne Gestalt, war wohlgelitten; die andern Damen hatten freilich einen großen Liebling des Publikums, der uns in Klara Novello fortgegangen, zu ersetzen, wo wir uns dann loben müssen, da wir taten, als wäre nichts geschehen, und beide bekannte immer gern gehörte Sängerinnen mit dem alten Beifall aufnahmen. Frl. Werner war uns aus Dresden zurückgekehrt, wo sie noch ein Jahr zugelernt hat. Frl. Botgorschek endlich hat einen wahren Heldenalt, glänzende italienische Methode und etwas Herausforderndes, wie man es wohl bei Opernsängerinnen findet; es wurde ihr der erste Grad des Beifalls, der sich leicht am Schall erkennen läßt; eine Arie mußte sie wiederholen.

Von auswärtigen Sängern besuchte uns nur Hr. Genast aus Weimar und sang eine Ballade »Schwerting« mit reicher Orchesterbegleitung,

über die sich nur eine männliche Stimme aufrecht halten kann, wie der Komponist sein Werk auch mit Feuer und Leidenschaft darstellte.

Von fremden Instrumentalvirtuosen hatte man auf Lipinski und Liszt gerechnet, die jedoch ausgeblieben; Henselt spielte nur einmal in seinem eigenen Konzert. So hörten wir denn des Guten und Schönen mancherlei von den HH. Kotte aus Dresden, Blagrove aus London, Konzertmeister Hubert Ries und K. Schunke aus Berlin, Th. Sack aus Hamburg, dem jungen Nicolai Schäfer, MD. Aischer (Kontrabaß), Schapler aus Magdeburg, Louis Anger aus Klausthal, und in bunter Reihe zwischendurch Vorträge der Orchestermitglieder, unter denen die der HH. Queißer, Uhlrich, Grenser, Heinze und Haake als die bedeutendsten auszuzeichnen sind, mit einigem Stolze zuletzt noch der öfteren Meisterleistungen der HH. Mendelssohn und David sowie der feinsten und kühnsten aller Künstlerinnen, Klara Wieck, zu gedenken.

Ehe wir von den Gewandhauskonzerten auf ein Halbjahr Abschied nehmen, möchten wir noch erst ihren 40 bis 50 Vertretern im Orchester einen Ehrenkranz aufsetzen. Wir haben keine Solisten wie Brod in Paris oder Harper in London; doch möchten sich selbst kaum diese Städte eines solchen Zusammenspiels in der Sinfonie rühmen können. Und dies liegt in der Natur der Verhältnisse. Die Musiker bilden hier eine Familie, die sich täglich sehen, täglich üben; es sind immer dieselben, so daß sie wohl die Beethovenschen Sinfonien ohne Notenblatt spielen könnten. Dazu nun einen Konzertmeister, der ebenfalls z. B. die Partituren des letzteren auswendig, einen Direktor, der sie gleichfalls aus- und inwendig weiß[364], — und der Ehrenkranz ist fertig. Ein besonderes Blatt wünschte ich noch dem Paukenschläger des Orchesters (Hrn. Pfundt) zugeteilt, der immer wie Blitz und Donner da und fertig ist; trefflich spielt er sie.

Ziemlich dasselbe Orchester, seine jüngeren Mitglieder wenigstens, findet man, wie bekannt, in den Konzerten der Gesellschaft Euterpe wieder. Die Zahl ihrer Konzerte war zwölf, wie herkömmlich, das Lokal im Saal des Hotel de Pologne, der Musik übrigens wenig günstig. Referent muß sich aber bei der Aufführung ihrer Leistungen hier und da auf Referate Dritter beziehen, da er nicht allen Aufführungen beigewohnt. Eine Vergleichung der Konzertzettel läßt Beethoven als hier bevorzugten Meister erkennen; es wurden sechs Sinfonien von ihm gespielt. Haydn fehlt gänzlich, was wohl ein Zufall ist; Mozart findet sich zweimal, Spohr einmal. Neue Sinfonien gab man zwei, vom Dirigenten der Konzerte Ch. G. Müller die eine, die andere von

W. Sörgel. Letztere soll nichts Außerordentliches, sonst aber einen geschickten, im Orchester aufgewachsenen Musiker verraten haben. Die erstere erwähnten wir schon mit einigen Worten in einer früheren Nummer; sie ist die vierte des Komponisten, und man merkt das an der raschen Feder, die nicht mehr wie früher an Einzelheiten, an kleinen Figuren usw. hängen bleibt. Wir nannten sie auch heiter; doch kommt die Stimmung vielleicht nicht von innen und fordert etwa mehr zum Nachdenken über die Heiterkeit auf. Auch als wäre der Komponist selbst mißtrauisch gegen sein Talent der Lustigkeit, unterbricht er sich oft in den einzelnen Sätzen durch langsamere Zwischenperioden, in der Art, wie man es in vielen der späteren Arbeiten Beethovens findet, deren Eindruck auf unsern Komponisten überhaupt oft ziemlich fühlbar hervortritt. Eigentümlich ist das Intermezzo im Viervierteltakt an des Scherzos Stelle. Im letzten Satz geht es wunderlich und kopfüber; doch vermiss' ich in ihm den feineren Duft, die Poesie, die den Humor erst liebenswürdig macht. — Von Ouvertüren werden an den Euterpeabenden meistens zwei gegeben; hier treffen wir auf Weber, Cherubini u. a. Von Beethoven war es namentlich die in C-dur in ihrer wahrhaft vernichtenden Genialität, deren Aufführung dankenswert; sie ist die nämliche, glaub' ich, auf deren Titel sich Beethoven des Ausdrucks: „Gedichtet von" statt des „komponiert von" bediente. Außerdem eine neue zur Oper »Oleandro« von Ch. G. Müller und die zum Oratorium »Gutenberg« von Loewe, letztere so oberflächlich wie erstere fleißig gearbeitet. Unter den neuen der Gesellschaft zur Aufführung überlassenen Ouvertüren im Manuskript bemerken wir, außer welchen von F. Rohr (in Meiningen), K. Conrad (in Leipzig) und J. Mühling (aus Magdeburg), als interessant die zu Schillers »Räubern« von Ernst Weber aus Stargard, die wild und barbarisch instrumentiert, einzelne merkwürdige Instrumentalschönheiten entfaltet, der Art, daß sich der Komponist vielleicht selbst verwundern muß, wenn er sie hört; denn es scheint mir noch nicht alles aus künstlerischem Bewußtsein geflossen. Von Wirkung ist namentlich das zerstückelt angebrachte Räuberlied „Ein freies Leben", und von eigentümlicher Bedeutung der Schluß des Ganzen auf der Dominante. Von Paris gekommen, würde die Ouvertüre vielleicht von aufmerksameren Ohren gehört worden sein wie die nun bekannte zu den »Francs-Juges« von Berlioz, mit welcher das erste Konzert eröffnet wurde.

Unter den Solovorträgen erhielt man manches Mittelgut, da bekanntlich jeder, der auftreten will, zugelassen wird. Einige Auswahl

wäre demohngeachtet zu wünschen. Der erste Preis gebührt Hrn. Uhlrich mit einem Lipinskischen Konzert, irre ich nicht, in D-dur, dessen sarmatische Wildheit unser Virtuos sozusagen mehr vermenschlichte, sogar zarter als der Komponist selbst spielte, der freilich wieder seine andern Göttlichkeiten hat. Während man in Konzertkompositionen anderer häufig durch Gemeinheiten beleidigt wird, bricht in Lipinskischen oft etwas höchst Nobles durch; es ist dieser Unterschied bemerkenswert: dort fällt das Gemeine auf, hier das Edle, wiewohl sie im ganzen auf ziemlich gleicher Kunstlinie stehen können.

Einen Schatz von Kunst boten auch diesen Winter die Quartetten im kleinen Saale des Gewandhauses, von den HH. David, Uhlrich, Queißer und Grenser — an acht Abenden vierundzwanzig Nummern nämlich, darunter als Kostbarkeiten erster Größe die in Es-dur (Werk 127) und Cis-moll von Beethoven, für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie scheinen mir, nebst einigen Chören und Originalsachen von Seb. Bach, die äußersten Grenzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier, wie gesagt[365]. Dagegen ergingen sich zwei ganz neue Quartette[366] von Mendelssohn in so schön menschlicher Sphäre, wie man es von ihm als Künstler wie als Menschen erwarten kann. Auch hier gebührt ihm die Palme unter den Zeitgenossen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert — nicht streitig gemacht, — denn alles Eigentümliche besteht nebeneinander — aber unter allen der Würdigste überreichen müssen. Nur die Vorzüglichkeit eines Werkes wie des in D-moll von Schubert, wie so vieler anderer, kann über den frühen und schmerzlichsten Tod dieses Erstgebornen Beethovens in etwas trösten; er hat in kurzer Zeit geleistet und vollendet, als niemand vor ihm. Endlich treffen wir auch in dem heurigen Zyklus auf eine neue Komposition von Ch. G. Müller, gründlich, klar, interessant, voll echten Quartettgeschmacks und der Veröffentlichung durchaus wert.

So ziehen wir denn den Vorhang über die reichbelebte Szene. Streben überall, Kräfte die Fülle, die Ziele die würdigsten; — es wolle sich alles in höherer Verwandlung wiederholen! —

1839.

Zum neuen Jahr. — Konzerte für das Pianoforte. — Etüden für das Pianoforte. — Iſte Aufführung des »Paulus« von Mendelsſohn in Wien. — Sonaten für Klavier. — Die Teufelsromantiker. — Ältere Klaviermuſik. — Phantaſien für Pianoforte. — Konzertouvertüren für Orcheſter. — Neue Sinfonien für Orcheſter. — Norbert Burgmüller. — Etüden für das Pianoforte. — Kamilla Pleyel. I. II. — Erinnerungen an eine Freundin. — Sonaten für Pianoforte.

64. Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menſchlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitſchrift ihre Schwankungen, wie jener ſich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, ſich nach innen und außen zu befeſtigen. Meiſt jüngere Muſiker waren es, die ſich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Anteil. Man blättere in dem erſten Bande der Zeitſchrift nach, das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Anteil erwecken; auch Verſehen kamen vor, wie ſie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder ſteuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff ſchien damals endlos; man war ſich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgeriſſen; neue Götterbilder ſollten aufgeſtellt, ausländiſche Götzen niedergeriſſen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künſtlerbrüderſchaft zur Verherrlichung deutſcher tiefſinniger Kunſt, das wohl jedem als das herrlichſte Ziel ſeines Strebens vorleuchten mochte. Und wie denn die Zeitſchrift überhaupt zu günſtiger Stunde unter günſtigen Umſtänden unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten muſikaliſchen Kritik überdrüſſig war, und weil wirklich neue Erſcheinungen am Kunſthimmel aufſtiegen, dann weil die Zeitſchrift im Schoß von Deutſchland, in einer von jeher berühmten Muſikſtadt entſprang und der Zufall gerade mehre junge gleichgeſinnte Künſtler vereinigt hielt, ſo griff das Blatt auch raſch um ſich und verbreitete ſich nach allen Gegenden hin. Aber wie ſo oft, wo die Menſchen noch ſo feſt zuſammenhalten und unzertrennlich ſcheinen, trennt ſie auf einmal das plötzlich hervortretende Schickſal. Selbſt der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke ſtarb uns einer der teuerſten und feurigſten Genoſſen. Andere Umſtände machten die erſten Bande noch lockerer. Das ſchöne Gebäude ſchwankte. Die Redaktion kam damals in die Hände eines einzigen, er geſteht es, gegen

seinen Lebensplan, der zunächst auf Ausbildung eigener Kunstanlage ausging. Aber die Verhältnisse drängten, die Existenz der Zeitschrift stand auf dem Spiele. Acht Bände haben sich seitdem gefolgt; wir hoffen, es ist eine Tendenz in ihnen sichtbar worden. Mögen sich im Vordergrunde verschiedene Ansichten herumtummeln, die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster oder durch Bevorzugung jüngerer Talente[367] — jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den roten Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen als durch eine innere Ähnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die Tat, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher oft auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schale legen, mit der das [Echt-Talentvolle,] Echt-Künstlerische an jener Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht, die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben, den Künstler zu ehren. Wie dem sei, die in den letzten Jahren noch immer wachsende Verbreitung der Zeitschrift ist nur ein Beweis, daß sie in ihrer Strenge gegen ausländisches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höherstrebenden der jüngeren Künstler, wie in ihrem Enthusiasmus für alles, was uns die Vorzeit an Meisterlichem überliefert, die Gesinnung vieler ausspricht, und daß sie sich ein Publikum gebildet hat. Diesen alten Grundsätzen getreu treten wir am heutigen Festtage, wenn nicht in das zehnte Jahr, so doch in den zehnten Band oder in das sechste Jahr unserer Existenz, für das herkömmlich kurz zugemessene Alter einer Zeitschrift schon immer einer silbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man sich des Überstandenen gemütlich erinnert, dem Bevorstehenden mutig entgegensieht. Mit einigem Schmerz füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu diesem Fest zum erstenmal aus weiter Ferne einsenden muß, aus Österreichs prächtiger Hauptstadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu fesseln vermöchten[368]. Sorgsamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitschrift indes ihren ungestörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutschen Meister umschweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwert einer Aussprache hier vor allem aufkeimen. Eine Zeit heraufzubeschwören, die jener vergangenen an Tatkräftigkeit gleichkäme, ver-

mögen bloße Worte nicht, und die Zeiten sind auch andere geworden und verlangen anderes. Den Künstler aber manchmal bescheiden an jene Meister zu erinnern mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, so wollen wir ihnen wenigstens nicht im Streben nachstehen. Und somit sei allen ein glückliches neues Jahr zugerufen! —

65. Konzerte für Pianoforte.

Klavierkonzert von J. Moscheles.

Werk 93.

Klavierkonzert von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Werk 40.

Die Klaviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Klavier aufgewachsen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erst im kleinen, in weicherer Masse modellieren, mögen sich jene öfters auf dem Klavier skizziert haben, was sie dann im größeren, mit Orchestermasse ausarbeiteten. Das Instrument selbst hat sich seitdem in hohem Grade vervollkommnet. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Klavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Komposition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin (wie ich glaube), daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, so entstehen dem Komponisten neue Aussichten[369], und sich immermehr vom unterstützenden Orchester losmachend, wird er sich dann noch reicher, vollstimmiger und selbständiger zu bewegen wissen. Diese Trennung von dem Orchester sehen wir schon seit länger vorbereitet: der Sinfonie zum Trotz will das neuere Klavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen, und hierin mag der Grund zu suchen sein, warum die letzte Zeit so wenig Klavierkonzerte, überhaupt wenig Originalkompositionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitschrift hat seit ihrem Entstehen so ziemlich von allen Klavierkonzerten berichtet; es mögen auf die vergangenen Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So sehr verändern sich die Zeiten, und was sonst als eine Bereicherung der Instrumental-

formen, als eine wichtige Erfindung angesehen wurde, gibt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verlust heißen, käme das Klavierkonzert mit Orchester ganz außer Brauch; andererseits können wir den Klavierspielern kaum widersprechen, wenn sie sagen: „Wir haben anderer Beihilfe nicht nötig, unser Instrument wirkt allein am vollständigsten." Und so müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Komponisten verlangen: daß sie uns als Ersatz für jene ernste und würdige Konzertform ernste und würdige Solostücke gäben, keine Kapricen, keine Variationen, sondern schön abgeschlossene charaktervolle Allegrosätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Konzertes spielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Kompositionen greifen müssen, die ein Konzert in kunstwürdigster Weise zu eröffnen, des Künstlers Gediegenheit am sichersten zu erproben geeignet sind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder will man einmal im ausgewählteren Kreise eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebastian Bach, oder will man endlich Neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethovensche, mit Glück und Geschick weiter verfolgt ist. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einschränkung zwei unlängst erschienene Konzerte von J. Moscheles und F. Mendelssohn-Bartholdy. Von beiden Künstlern war in der Zeitschrift bereits so oft die Rede, daß wir uns kurz fassen können.

In Moscheles haben wir das seltnere Beispiel eines Musikers, der, obschon in älteren Jahren und noch jetzt unablässig mit dem Studium alter Meister beschäftigt, auch den Gang der neueren Erscheinungen beobachtet und von ihren Fortschritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüsse mit der ihm angebornen Eigentümlichkeit beherrscht, so entsteht aus solcher Mischung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neuste Konzert ist, klar und scharf in den Formen, im Charakter dem Romantischen sich nähernd, und wiederum originell, wie man den Komponisten kennt. Daß wir nicht zu fein spalten — das Konzert verrät überall seinen Meister; aber alles hat seine Blüte, und

der einſt das G-moll-Konzert ſchrieb, der iſt er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künſtler, der keine Mühe ſcheut, ſein Werk den beſten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich von vornherein; das Konzert heißt pathetiſch und iſt es; was kümmern ſich unter 100 Virtuoſen 99 darum! Das Abweichende in der Form von andern und Moſcheles' eigenen früheren Konzerten wird jedem im Augenblick auffallen. Der erſte Satz ſchreitet raſch vorwärts, die Tutti ſind kürzer als gewöhnlich, das Orcheſter greift überall mit ein; der zweite mit ſeinen langſameren Zwiſchenſpielen ſcheint mir mühſamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetiſchen Charakter des erſten in leidenſchaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechaniſch ſchwierig möchten wir das Konzert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen: das Figurenwerk iſt ſorgfältig ausgewählt, aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zuſammen mit dem Orcheſter erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerkſamkeit, genaue Kenntnis der Partitur, und ſo vorgetragen wird es in ſeiner kunſtvollen Gedankenverwebung in hohem Grade intereſſieren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moſcheles es in Leipzig ſpielte.

Einen beſonderen Dank votieren wir neueren Konzertſchreibern, daß ſie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Oktavſpringern langweilen. Die alte Kadenz, in die die alten Virtuoſen an Bravour einpackten, was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Sinfonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Konzert anzubringen ſein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orcheſters geben, die Form des ganzen Konzerts aber eine kleine Änderung erleiden. Mendelsſohn dürfte es vor allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Konzert zu berichten. Wahrhaftig, noch immer iſt er der nämliche, noch immer wandelt er ſeinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat niemand ſchöner als er. Virtuoſen werden beim Konzerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können: er gibt ihnen beinahe nichts zu tun, was ſie nicht ſchon hundertmal gemacht und geſpielt. Oft haben wir von ihnen dieſe Klage gehört. Sie haben etwas recht; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Paſſagen, ſoll vom Konzerte nicht ausgeſchloſſen bleiben. Muſik aber ſteht über alles,

und der uns dieſe immer und am reichſten gibt, dem gebührt auch immer unſer höchſtes Lob. Muſik aber iſt der Ausfluß eines ſchönen Gemütes; unbekümmert ob es im Angeſicht von Hunderten, ob es für ſich im ſtillen flutet; immer aber ſei es das ſchöne Gemüt, das ſich ausſpreche. Daher wirken auch Mendelsſohns Kompoſitionen ſo unwiderſtehlich, wenn er ſie ſelbſt ſpielt; die Finger ſind nur Träger, die ebenſogut verdeckt ſein könnten; das Ohr ſoll allein aufnehmen und das Herz dann entſcheiden. Ich denke mir oft, Mozart müßte ſo geſpielt haben. Gebührt Mendelsſohn ſo das Lob, daß er uns immer ſolche Muſik zu hören gibt, ſo wollen wir deshalb gar nicht leugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher tut. So gehört auch dies Konzert zu ſeinen flüchtigſten Erzeugniſſen. Ich müßte mich ſehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geſchrieben. Es iſt, als wenn man an einem Baum ſchüttelt, die reife, ſüße Frucht fällt ohne weiteres herab. Man wird fragen, wie es ſich zu ſeinem erſten Konzert verhalte. Es iſt dasſelbe und nicht dasſelbe; dasſelbe iſt es, weil es von einem ausgelernten Meiſter, nicht dasſelbe, weil es zehn Jahre ſpäter geſchrieben iſt. Sebaſtian Bach ſieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Inſtrumentation im übrigen ſind Mendelsſohns Eigentum. So freue man ſich der flüchtigen heiteren Gabe; ſie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meiſtern kennen, wenn ſie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unſer jüngerer wird ſicherlich nicht vergeſſen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D-moll-Konzert von Mozart, das in G-dur von Beethoven iſt uns ein Beweis davon.

66. Etüden für das Pianoforte.

Ad. Henſelt, 12 Etüden (Études de Salon). Werk 5.
W. Taubert, 12 Etüden. Werk 40.
S. Thalberg, 12 Etüden. Werk 26. 2tes Heft.

Unſere letzte Etüdenſchau ging bis Juni vorigen Jahres. Es ſcheint, die Etüde hat einen neuen Kreis durchlaufen, und es wolle nun eine längere Ruhezeit eintreten. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen. Zwar glaubt jede Zeit von ſich, ſie ſtände auf dem Gipfel (wie es umgekehrt zu allen Zeiten Leute gegeben, die über Verfall der Kunſt geklagt); von der Klavieretüde kann man indes mit einigem Grund mehr

als unsere Vorfahren annehmen, sie habe die höchste Höhe erreicht. Die Tonleitern sind nach allen Richtungen hin zerlegt, zu allen erdenklichen Figuren verknüpft, die Finger und Hände in alle möglichen Lagen gebracht usw.; gehe man nun nicht weiter, wo es nur auf Spitzfindigkeiten hinauslaufen muß, und wende sich wieder zu größeren, weniger zum Mechanischen verleitenden und die Bravour zur Schau tragenden Kunstformen. Vor lauter Studien versäumte man am Ende die Meisterschaft. Wie unendlich groß ist das Reich der Formen; was gibt es noch da auszubeuten und zu tun auf Jahrhunderte lang! Vor allem möchten wir das dem musikreichen Henselt zurufen. Seinen ersten Etüden, die die Welt durchflogen, rasch wie eine Siegesnachricht, hat er zwei neuere Hefte nachgeschickt: »Études de Salon«, zwölf an der Zahl. Man muß Henselt gehört haben, um es nie wieder zu vergessen; wie ein Blumenflor duften mich diese Stücke noch aus der Erinnerung an; ja seine Virtuosennatur umstrickt uns so mit ihren Reizen, daß wir auch, was er von andern dazu geliehen, als sein eigen betrachten und nichts denken und vor Augen haben als ihn. So könnte man, wie schon in den ersten Heften, so in diesen eine Menge Chopinsches nachweisen; Henselt selbst wird es zugeben; aber es verschmelzt sich diese fremde Beimischung so wohl in der ganzen Persönlichkeit, daß es kleinlicher wäre, sie zu tadeln als sie zu begehen. Auch bezieht sich diese Ähnlichkeit mit Chopins Weise mehr auf Äußerliches, auf Figur; in der Hauptsache, der Melodie, ist er so selbständig als irgendeiner und hätte eher Grund, von seinen Schätzen zu verschenken als zu entlehnen. Schöne Melodie, in schöne Formen gefaßt, zeichnet denn auch die Stücke dieser zweiten Sammlung aus. Ich wüßte mich darüber noch jetzt nicht anders auszusprechen als in einem früheren Aufsatz über Henselt, dessen man sich vielleicht auch entsinnen wird; er ist und bleibt Henselt. In etwas nur unterscheiden sich diese zuletzt erschienenen jedem im Augenblick auffällig: in den Überschriften, die auf objektivere musikalische Zustände schließen lassen; wir finden hier einen »Elfenreigen«, ein »Ave Maria«, einen »Hexentanz«, »Danklied nach Sturm« usw., während die alten eine Reihe Liebeslieder oder (wie sie Wedel nannte) Sonette. Henselts lyrische Natur verleugnet sich zwar dabei nirgends; es ist aber doch ein Zeichen, daß er vorwärts will, und wir kommen hier auf den Zuruf zurück, den wir oben an Henselt ergehen ließen: sich von den Etüden überhaupt weg und zu höheren Gattungen zu wenden, zur Sonate, zum Konzerte, oder eigene größere zu schaffen. Wer sich immer in denselben Formen

und Verhältnissen bewegt, wird zuletzt Manierist oder Philister; es ist dem Künstler nichts schädlicher als langes Ausruhen in bequemer Form; in älteren Jahren nimmt die Schaffenskraft ohnehin ab, und dann ist's zu spät, und manches treffliche Talent gewahrt dann erst, daß es seine Aufgabe nur zur Hälfte gelöst. Ein anderer Weg aber, vorwärts zu kommen, sich zu neuer Schöpfung zu bereichern, ist der, andere große Individualitäten zu studieren. Man führt wohl z. B. Mozart als einen Gegenbeweis dieses Satzes an und sagt, ein Genie habe das nicht nötig und überhaupt nichts; aber wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn schon Haydn anspannte, um wieviel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht alles aus eigener Tiefe heraufbeschwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum! Soll der Künstler erst alles an sich selbst durchmachen und versuchen, und kommt er nicht schneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beste studiert, nachbildet, bis er sich Form und Geist untertan gemacht? Aber auch die Meister der Gegenwart muß er kennen, vom ersten bis zum letzten, also auch z. B. Strauß, als in seiner Weise einen höchsten Ausdruck seiner Zeit. Wer dies versäumt, wird über seine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang seines Talents ewig im unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgetanes bietend. Sich also im Schwange mit der Zeit zu erhalten, alles kennen zu lernen, das kennenswert, möcht' ich gerade Hensel zurufen, seinem ergiebigen Talent neue Ausflüsse zu verschaffen. Es ist wahr, er hat uns so oft mit seinen Liebesgesängen ergötzt, und es scheint undankbar, jemandem, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefesselten Löwen hätte bringen sollen. Aber versuche er sich nur auch an dem Löwen; es gibt so wenige Kräftige; die wenigen dürfen nicht rasten, er bringe den Löwen! Immerhin bleiben auch diese Etüden, was sie sind, und enthalten wiederum so viel Reizendes, Duftiges, daß sie überall gefallen müssen und in jedem Lebensalter, wie ich denn wirklich Kinder nie aufmerksamer zuhören gesehen als bei seiner Musik. Am liebenswürdigsten zeigt er sich in der Sphäre, wo wir ihn schon längst als Meistersänger kennen, wie im »Liebeslied« und in der »Romanze«. Auch das »Ave Maria« muß man liebgewinnen; hier ist das Beispiel, wie eine gutgewählte Überschrift die Wirkung der Musik hebt[270]. Ohne jene Überschrift würde es von den meisten wie eine Etüde von Cramer abgespielt worden sein, mit deren einer (irr' ich nicht, in Cis-moll)

ſie auch viel Ähnlichkeit hat. Bei einem »Ave Maria« denkt ſich aber auch der Proſaiſche etwas und nimmt ſich zuſammen. Weniger paſſend ſcheint mir die Überſchrift »Eroica«; die Muſik ſteht hier hinter dem Verſprochenen zurück. »Elfenreigen« und »Hexentanz« gehören wohl einer früheren Zeit an; in ihnen herrſcht Chopins Einfluß am auffallendſten vor, auch in den bloß mit »Etüde« überſchriebenen Stücken; doch macht die in A-dur einen ſehr lieblich erliſchenden Eindruck. Der »Nächtliche Geiſterzug« iſt ſchwerlich vom Blatt zu ſpielen, doch meiſterhaft geſpielt von großer Wirkung, auf der zweiten Seite bekömmt er durch neuen Rhythmus einen neuen Schwung; noch erinnere ich mich der tiefen Baßnoten, wie ſie Henſelt anpackte; es war von behaglich urkräftiger Wirkung.

Eine andere vielfach intereſſante Etüdenſammlung, ſeine erſte, hat W. Taubert unlängſt geliefert. Mehr als alle ſeine früheren Werke zeigt dieſes ſeine Vertrautheit mit den neuern Kompoſitionsrichtungen; es enthält viel Eigenes, doch auch, was ich um des erſteren willen unterdrückt wünſchte, vieles Angeeignete. Warum denn gerade zwölf Etüden immer? Um wieviel reiner würde uns die Eigentümlichkeit des Komponiſten entgegentreten, hätte er nur das Ausgezeichnetſte, ihm Angehörige gegeben; um wieviel höher gälte mir eine Sammlung, die etwa nur aus der »Libelle«, »Undine«, »Unter Zypreſſen«, der »Kanzonette«, dem »Geiſterreigen«, dem »Vulkan« beſtände! Die andern ſind wohl gute Übungen, aber zum Teil unter allzu offenbar fremden Einflüſſen entſtanden, zum Teil ſchwächer als Kompoſition von Taubert überhaupt. So verwundert[371] mich das Notturno, wo er ſich in eine Gefühlsweiſe hineindenkt, in der ihm nichts gelingen kann, weil ſie ihm von Natur verſagt iſt, ich meine das ſein Schwärmeriſche, wie es Chopins Element. So auch das Paſtorale, das anſpruchslos ſein will und es doch nicht iſt, das »Alla Turca«, das doch zu leicht erfunden uſw. Einem Schwächeren als ihm müßte man auch dieſe Stücke als gute Leiſtungen loben, denn daß ſie geſchickt gefügt, gut in der Harmonie ſind, verſteht ſich von ſelbſt; mit dieſem Lobe würde er ſich aber gewiß nicht begnügen, der ſchon ſo Ausgezeichnetes geleiſtet. Ein um ſo aufrichtigeres zollen wir ihm denn, wie geſagt, für die Nummern, die wir oben anführten. So ſchlagend, daß man geradezu auf den Komponiſten ſchwören könnte, iſt zwar keine; aber er hat ſchon bekannte Geſtalten und Zuſtände in intereſſanter beſonderer Weiſe nachgeſchaffen, und dies genügt ſchon in einer Zeit, wo ſich die wenigſten kaum über die gewöhnlichſten Formeln und

Redensarten zu erheben vermögen. Also Ehre ihm für seine »Undine«, die in einem zarten Leib zarte Gedanken birgt, für das »Unter Zypressen«, das ein Gedicht seiner würdig, für die »Libelle«, die schimmert und flattert, und für vieles andere. Die Kanzonette ist für die linke Hand allein; schon einigemal führte ich Florestans Witz an, der beim Anhören solcher Stücke die rechte Hand im Geiste des Komponisten, der's aber im Konzerte schwerlich wagen darf, sehr in die Tasche steckt. Aber das Stück ist sinnig und zart, und man paßt auf, nichts zu verlieren. Ebenso beim »Geisterreigen«, obgleich die Farben zu solchem Bild schon oft gebraucht. Man sieht aus dem Angeführten, wie Verschiedenes und Mannigfaltiges nebeneinander gestellt ist. Der Titel verspricht ein später folgendes Heft. Möchte es dem Komponisten gelingen wie die schönere Hälfte dieser Sammlung. Wir sind ihm immer mit Teilnahme gefolgt.

Über das zweite Heft der Etüden von Thalberg ist schlimm urteilen, wenn man sie etwa kurz von ihm selbst gehört. Auch bekäme man die sämtliche deutsche und auswärtige Mädchenschaft auf den Nacken, wollte man tadeln; man würde nur mit mitleidigem Lächeln angehört werden in seinen Kunstbetrachtungen, man würde als der hämischste und abgeseimteste Rezensent ausgeschrien werden. Verdient er doch auch die Kränze alle, mit denen man ihn allerorten überschüttet! Wie spielt er, wie lauscht man, wie donnert der Saal, wenn er geendet! Die Etüden sind Kinder seines Glückes, seines Ruhmes und, daß wir es nicht vergessen, seines Fleißes; denn er hat unausgesetzt studiert, kennt wohl alle Komponisten, hat alles mit großer Virtuosität in sich aufgenommen. Man hör' ihn Beethoven spielen, Dussek, Chopin, über alle breitet er den ihm eigentümlichen Glanz seines Spiels; er braucht nur der Anregung durch fremde Musik, um seine musikalische Natur in aller Pracht zu entfalten. Auch besitzt er selbst eine gewisse Art von Melodie, etwa wie die der Italiener, von acht zu acht Takten ausruhend, mit gewissen Ausweichungen usw., und wie er sie dann verlegt, verdoppelt, sie umspinnt mit neuen Klangfiguren, er macht es in seiner Weise, oft überraschend, blendend und hinreißend. Damit ist aber auch alles gesagt, und gewiß würde er selbst am ersten ablehnen, wenn man seine Kompositionen gar mit demselben Namen belegen wollte wie die Beethovenschen, also mit dem von Kunstwerken usw. Dem großen Haufen den Unterschied zwischen Komposition und Konglomerat, zwischen Meisterleben und Scheinleben usw. beibringen zu können, dieses Ge-

dankens wollen wir uns nur entſchlagen. Aber die Künſtler müſſen es wiſſen, und mehr noch wäre über dieſen Gegenſtand zu ſagen, ſähen wir nicht eben die Mädchenſchaft auf die Redaktion eindringen; alſo nur das noch: er iſt ein Gott, wenn er am Klavier ſitzt.

67. Mendelsſohns »Paulus« in Wien.

Aus einem Briefe vom 2. März.

Endlich hat man hier »Paulus« gegeben, die größte Muſikſtadt Deutſchlands ihn zuletzt[372]. Daß Mendelsſohns Kompoſitionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hieſigen innern Muſikleben zuſammen, als daß ich die Tatſache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vorderhand alſo nur dieſes: Der Wiener iſt im allgemeinen äußerſt mißtrauiſch gegen ausländiſche muſikaliſche Größen (etwa italieniſche ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, ſo kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß ſich dann kaum vor Lob zu laſſen und umarmt unaufhörlich. Sodann gibt es hier eine Clique, die Fortſetzung derſelben, die früher den »Don Juan« und die Ouvertüre zu »Leonore« auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelsſohn komponiere nur, damit ſie's nicht verſtehen ſollen, die meint, ſeinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte ſo ärmlich, ſo unwiſſend, ſo unfähig in Urteil und Leiſtung wie irgendeine in Flachſenfingen[373]. Zwerge aus der Welt zu ſchaffen braucht es nun gerade keiner apoſtoliſchen Blitze, wie ſie »Paulus« wirft; ſie verkriechen ſich ohnehin, faßt ſie der Rechte irgend ernſthaft ins Auge. Aber der »Paulus« tat größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete dieſe fortlaufende Kette von Schönheiten in der Verſammlung. Das hatte man nicht erwartet, dieſen Reichtum, dieſe Meiſterkraft, und vor allem nicht dieſen melodiſchen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publikum überſchätzte, war es ſo vollzählig da wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wiſſen, was das heißt: Wien und ein dreiſtündiges Oratorium haben bisher in ſchlechter Ehe gelebt; aber der »Paulus« brachte es zuſtande. Was ſoll ich weiter ſagen? — jede Nummer ſchlug, drei mußten durchaus wiederholt werden[374], zum Schluß ſummariſcher Beifall. Der alte Gyrowetz meinte, das wäre ſeines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit; der alte Seyfried, ſo etwas hab' er nicht noch in ſeinen

alten Tagen zu erleben gehofft. Kurz, der Sieg war paſſabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orcheſterproben vor ſich ging, ſo muß man vor der Virtuoſität der Wiener allen Reſpekt haben. Die Darſtellung war im einzelnen noch keine vollendete und konnte es nicht ſein; aber wie man hier einen Chor ſingt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu beſänftigen hätte als anzufeuern, das findet man in Norddeutſchland nur ſelten, wo man ſich hinter die Notenblätter verpalliſadiert und nur froh iſt, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin iſt Wien einzig, man gebe ihm nur zu ſingen, und es ſchmettert luſtig wie aus einer Kanarienhecke. Die Solopartien wurden zwar nicht von den bekannten erſten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß, ſogar ausgezeichnet[375]. Wie ich ſchon geſchrieben, geſchah die Aufführung auf Veranlaſſung der Geſellſchaft der Muſikfreunde, dieſes höchſt ehrenwerten Vereins, der in neuerer Zeit ein ſehr friſches Leben entwickelt. Beſondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch deſſen raſtloſe Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orcheſter von 100 Köpfen zuſammenzubringen, während übrigens bei mehr Zuſammenhaltung und Beherrſchung der Kräfte leicht 1000 und mehr ins Feld geſtellt werden könnten. Ehre alſo allen denen, die dies Werk, dieſen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit ſo großer Luſt und Liebe den hieſigen zahlreichen und echten Kunſtmenſchen zur Schau geſtellt. Die Frucht, auch für die Maſſe, wird nicht ausbleiben und das „Wachet auf“ in mancher Seele widerhallen. Schon ſpricht man auch von einer zweiten und dritten Aufführung. —

68. Sonaten für das Klavier.

Es iſt lange her, daß wir über die Leiſtungen im Sonatenfach geſchwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenfeſten Geſichter zu begegnen, wie ſie, ſonſt an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es einmal meiſt Unbekanntere ſind, die Sonaten ſchreiben, ſodann, daß gerade die älteren noch unter uns lebenden Komponiſten, die in der Sonatenblütezeit aufgewachſen, und von denen

als die bedeutendſten freilich nur Cramer und Moſcheles zu nennen wären, dieſe Gattung am wenigſten gepflegt[376]. Was die erſteren, meiſt junge Künſtler, zum Schreiben anregt, iſt leicht zu erraten; es gibt keine würdigere Form, durch die ſie ſich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meiſten Sonaten dieſer Art ſind daher auch nur als eine Art Spezimina, als Formſtudien zu betrachten; aus innerm ſtarken Drang werden ſie ſchwerlich geboren. Schreiben aber die älteren Komponiſten keine mehr, ſo müſſen ſie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu erraten wir jedem überlaſſen.

Auf Mozartſchem Wege war es namentlich Hummel, der rüſtig fortbaute, und deſſen Fis-moll-Sonate allein ſeinen Namen überleben würde; auf Beethovenſchem aber vor allen Franz Schubert, der neues Terrain ſuchte und gewann. Ries arbeitete zu ſchnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenſo Onslow; am feurigſten und ſchnellſten wirkte K. M. von Weber, der ſich eigenen Stil gegründet, namentlich auf ihm bauen mehrere der Jüngeren weiter. So ſtand es vor zehn Jahren um die Sonate, ſo ſteht es noch jetzt. Einzelne ſchöne Erſcheinungen dieſer Gattung werden ſicherlich hier und da zum Vorſchein kommen und ſind es ſchon; im übrigen aber, ſcheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies iſt ja in der Ordnung der Dinge, und wir ſollen nicht jahrhundertelang dasſelbe wiederholen und auch auf Neues bedacht ſein. Alſo ſchreibe man Sonaten oder Phantaſien (was liegt am Namen!), nur vergeſſe man dabei die Muſik nicht, und das andere erſteht von eurem guten Genius.

Von Sonaten noch wenig bekannter Komponiſten liegen eine von J. K. Kelbe[377], drei von F. E. Wilſing und eine von W. E. Scholz vor mir.

Die von Wilſing ſind dem verſtorbenen trefflichen L. Berger zugeeignet, der, vielleicht des Komponiſten Meiſter, überhaupt nicht ohne Einfluß auf ſein Werk geweſen zu ſein ſcheint. Die Sonaten haben ſchöne Vorzüge und verdienen all das Lob, wie man es jungen ſtrebſamen Muſikern aufmunternd ſo gern zuſpricht. Strebe der Komponiſt nun weiter und wage auch einmal einen kühneren Anlauf. Die Sonaten gehen nicht weit über die Proſa eines ſtillen Studierſtübchens hinaus: ich ſeh' den Komponiſten ordentlich ſitzen und ſchreiben und heimlich hin und wieder an eine kleine Unſterblichkeit denken; nun nehme er auch größere Eindrücke in ſich auf, ſei es durch Studien in Bach und Beethoven, durch anregende Lektüre, durch öfteren Hinausblick in die

reiche Schöpfung. Sicherlich wird er noch Bedeutenderes leiſten, wie mir aus ſeinem Werk auch Sinn für höhere Inſtrumentalmuſik hervorzugehen ſcheint. In der Einfachheit geh' er aber nicht weiter, beſchränke und beſchneide ſich nicht zuviel; es iſt oft gar zu nackt, was er hinſtellt. Doch ſoll das nur eine Warnung ſein, kein Vorwurf. Des Komponiſten geſunder Sinn wird ihn das Ziel nicht zuweit ſuchen laſſen*[378].

Entſchiedener, energiſcher tritt der Komponiſt der letztangeführten Sonate auf; ſeine Gabe iſt dankenswert. Strengſte Kritik fände freilich auch an ihr auszuſetzen, und erlaubte es der Raum, ſo wäre gerade dieſe von einem edlen Streben zeugende Sonate einer ſolchen würdig. Schritt vor Schritt wollten wir dann dem in ihr waltenden Geiſte folgen, ſehen, wo er auf ſchöner Spur war, wo er auf Abwege geriet, wo er ſie vermied. Solche Art der Kritik kann wohl dem Komponiſten angenehm und nützlich werden; aber fordern darf ſie niemand von einem Blatt, wo im ſchmalen Raum von allen bedeutenden Erſcheinungen Rechenſchaft gegeben werden ſoll.

Die Sonate weiſt direkt auf K. M. v. Weber; wer kennt ſie nicht, Webers ſchwärmeriſche, oft kränklich reizende Sonatendichtungen! Aber es iſt keine ſchwächliche Abhängigkeit, in der der neuere Komponiſt zum Meiſter ſteht, ſondern nur ein Streben nach derſelben Wirkung, freilich von nicht zu großen Kräften unterſtützt. Empfindung, oft feurige, ſpricht faſt überall aus dieſer Sonate; ſo ſchön ausſingende Stellen, wie gleich die erſte Kantilene im erſten Satz, kommen zu ſelten vor, als daß wir ſie nicht mit Freuden aufmerken ſollten; ebenſo glücklich geſchieht der Hauptrückgang in der Mitte des Satzes, die Stelle, die immer und ewig das Merkmal gewonnener Herrſchaft über die Form bleiben wird. Andere Stellen desſelben Satzes, wo mir die Bewegung unterbrochen ſcheint (zum erſtenmal S. 5 zu Anfang), wollen mir weniger zuſagen, ebenſo das plötzliche D-moll (S. 9), um nach F zu kommen, das leicht vermieden werden konnte. Auch den Schluß wünſchte ich ſchwerer. Das Adagio entſpricht dem Ton im erſten Satz, ſteht aber an Wirkung nach; es fehlt ihm ein beſonders nachdrücklicher Gedanke, wie ihn die Meiſter der Kunſt oft noch zum Schluß hinſetzen, etwas, was uns noch auf den Weg zu denken gibt; wir ſind fertig, und der Komponiſt war es auch. Am wenigſten geglückt ſcheint mir das Scherzo,

* Er hat es gefunden. Ein »De profundis« für vierfachen Chor mit Orcheſter, in dieſem Jahre erſchienen, gehört zu den größten und gewaltigſten Meiſterwerken, die unſere Zeit hervorgebracht. (Zuſatz von 1853).

wie denn das Lyriſche im Komponiſten überwiegend iſt. Im letzten Satz treffen wir auf ein ſehr anziehendes, lebenvolles Mittelthema; aus den Noten der Introduktion hätte ſich aber in guter Stunde noch mehr herausbringen laſſen. Endlich wünſchten wir auch dieſem Satz einen gewichtigern Schluß. Alles zuſammengenommen, der Komponiſt hat offenbar Talent, Schule, Bildung, höheres Streben; bilden ſich ſo die Kräfte in ſchönem Verein immer mehr, ſo haben wir noch Tüchtiges von ihm zu hoffen. —

Von Sonaten bekannterer Muſiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrich Dorn* in Riga und eine von Mendelsſohn-Bartholdy** für Pianoforte und Violoncell zu nennen. So ernſt, ja faſt Spohriſch weich ſich die erſte ankündigt, ſo kann ſie im weitern Verlauf doch den ſpöttiſchen Zug, den wir ſchon öfters an Dorns Kompoſitionen bemerkten, auf keine Weiſe verheimlichen; Damen und Rezenſenten die feinſten Schmeicheleien zu ſagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer weiß, ob das jemand in der Muſik ſo gut wiederzugeben vermag als unſer verehrter Komponiſt. Vielleicht iſt dem Standpunkte, von dem ſeine intereſſanten Werke zu beurteilen, auch noch von tieferer Seite beizukommen. Bereits in reiferen Jahren und ſonſt vielſeitig gebildet, auch übrigens mit den literariſchen und künſtleriſchen Richtungen des Tages vertraut, widmete er ſich der Muſik gerade in jener ſchlaffen Periode 1820—1830, wo die eine Hälfte der muſikaliſchen Welt noch über Beethoven nachſann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutſche K. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiener Roſſini mit Mühe das Gleichgewicht hielt. Am Klavier fing damals Czerny aus Wien ſeine kleine pfeifende Stimme zu erheben an, in Mitteldeutſchland ahmte man Weber'n nach; nur in Berlin war der guten Muſik ein eiſenfeſter Lehrſtuhl gegründet durch den alten Zelter, dem zur Seite, obwohl mit andern Tendenzen, auch Bernhard Klein und Ludwig Berger auf die Jugend wirkten. Einen Sprößling jener Zeit ſehen wir in Dorn, neben dem ſich faſt gleichzeitig auch Mendelsſohn entwickelte, in ſpäterer Zeit alle ſeine Mitſchüler überflügelnd. Die Wege dieſer beiden talentvollſten jener Schule trennten ſich aber bald deutlich genug. Mendelsſohn, in glücklichen Lebensverhältniſſen lebend, konnte ſich ruhig ausbrauſen und aufklären, während Dorn, frühzeitig in die praktiſche Karriere geworfen, doch auch dem Publikum

* Große Sonate. Werk 29.

** Sonate für Pianoforte und Violoncello. Werk 45.

Proben ſeiner Kunſt vorlegen ſollte. So ſehen wir bald Opern von ihm aufgeführt, ſoviel mir erinnerlich, ſämtlich von großen Anlagen und Fertigkeiten zeugend. Aber das Publikum vermochte er dennoch nicht zu gewinnen, und je mehr er dies durch ſtarke und rauſchende Mittel zu erreichen ſtrebte, je mehr, ſcheint es, entfernte er ſich von ſich ſelbſt, und hier mag durch Vergleichung ſeiner immerhin bedeutenden Leiſtungen mit der leichten italieniſchen Ware, über die die Welt Wunderdinge ſchrie, eine Mißſtimmung in ſeinem Innern eingetreten ſein; von hier an zeigt ſich auch der ſatiriſche Zug in ſeiner Muſik. Was man gelernt, was man weiß, kann uns niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müſſen die gütigen Götter ihren Beiſtand verleihen. Wäre Dorn damals der zerſtreuenden und gefährlichen Theaterkarriere vielleicht entzogen worden (er war Muſikdirektor) und hätte ſich pflegen und abwarten können, wer weiß, was er der deutſchen Oper für ein Helfer geworden. Begnügen wir uns indes mit dem, was er uns gegeben; es bleibt noch viel Denkwürdiges übrig. Namentlich hat er ausgezeichnete Lieder der verſchiedenſten Art geſchrieben, wie ſie dem deutſchen Namen nur zur Ehre gereichen können; auch von ſeinen Klavierſachen findet man in der Zeitſchrift das Bedeutendſte beſprochen. Eines ſeiner umfangreichſten Klavierſtücke iſt die erwähnte Sonate. Man findet viel in ihr; ja es hätte ſich bei Beſeitigung einzelner Stellen leicht eine Sinfonie aus ihr bilden laſſen können. Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Einfaches und Kunſtreiches, die Kontraſte auch mit geübter Hand zu ſchöner Form verſchmolzen, alles aber mit jenem ironiſchen Lächeln begleitet, das uns im Augenblick, wo wir uns ihm hingaben, wieder eiskalt überſchüttet, und das iſt's, was die wenigſten an der Sonate verſtehen werden, am wenigſten die liebenswürdigen Leſerinnen, die ruhig fortgeſchaukelt ſein wollen ohne ſatiriſche Störung. Jedenfalls ſehe man ſich die Sonate allerorten an: wer ihre geheimere Bedeutung nicht verſteht, wird, wenn er ſich auch bloß ans rein Muſikaliſche hält, noch genug Ergötzliches in ihr finden, wie namentlich das Scherzo zum Lächeln zwingt und ebenſo das oft widerſpenſtige Finale, wo ich mir auch das Durchkreuzen der Hände im beſten Sinne zu erklären getraue. Schließlich aber die Bitte, der Komponiſt möchte uns bald eine Sinfonie geben; es würden dieſe Zeilen dann ihren Zweck erreicht haben.

Betrachten wir nun Mendelsſohns Werk einen Augenblick! Auch ihm ſpielt ein Lächeln um den Mund, aber es iſt das der Freude an ſeiner Kunſt, des ruhigen Selbſtgenügens im engen Kreiſe; ein wohl-

tuender Anblick, dieſer innere Wohlſtand, dieſer Frieden, dieſe Seelengrazie überall! Die Sonate iſt eine ſeiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich geſcholten zu werden, den Unterſchied zwiſchen jetzt und früher in ſeinen Werken mit Worten anzugeben! Es ſcheint mir alles noch mehr Muſik werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falſch deuten wolle: Mozartiſcher. Im erſten Aufblühen ſeiner Jugend arbeitete er teilweiſe noch unter der Begeiſterung Bachs und Beethovens, obwohl bereits Meiſter der Form und des Kunſtſatzes; in den Ouvertüren lehnte er ſich an fremde Dichtungen an oder ſchöpfte aus der Natur; und tat er es auch immer als Muſiker und Dichter, ſo erhoben ſich doch hier und da Stimmen gegen dieſe Richtung, wenn ſie ſeine ausſchließliche geworden. Die Sonate iſt aber wiederum reinſte, durch ſich ſelbſt gültigſte Muſik, eine Sonate ſo ſchön, klar und eigentümlich, wie ſie irgend je aus großen Künſtlerhänden hervorgegangen, im beſondern, wenn man will, eine Sonate für feinſte Familienzirkel, am beſten etwa nach einigen Goetheſchen oder Lord Byronſchen Gedichten zu genießen. Über Form und Stil noch mehr zu ſagen, ſchenke man der Zeitſchrift; man findet alles in der Sonate beſſer und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verſtorbener Künſtler vor mir, auch zweier Gegenſätze, wie ſie kaum ſchroffer zu einer und derſelben Zeit geboren werden konnten, die ſich wohl auch weder perſönlich, noch als Muſiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der eine der Muſikmenſch der neuſten Zeit vor allen, der andere der geniale Lehrer, deſſen Schüler ſämtlich mit ſo großer Bewunderung von ihm zu erzählen wiſſen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Goldwage legend; jener warm, ſinnlich, phantaſievoll, dieſer trocken, oft ſtreng, Stoiker. Wolle ſie aber niemand nach dieſen Sonaten beurteilen: ſie gehören nicht in die erſte Reihe ihrer Leiſtungen; immerhin gönnen ſie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen ſchließlich: Franz Schubert* und Bernhard Klein**.

* Große Sonate. Werk 143.

** Sonate zu vier Händen (aus dem Nachlaß).

69. Die Teufelsromantiker.

Wo ſtecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Muſikdirektor Moſewius in Breslau erklärt ſich plötzlich als ihren entſchiedenſten Gegner; auch die Allgem. Muſik. Zeitung wittert deren immer. Wo ſtecken ſie aber nur? Sind es vielleicht Mendelsſohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henſelt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen dieſe einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Plenel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, ſo drücke man ſich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual und Marter dieſer muſikaliſchen Übergangsperiode", ſo gibt es Dankbare und Weitſichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, alles durcheinander zu mengen und wegen deſſen, was in den Kompoſitionen der deutſch-franzöſiſchen Schule, wie in Berlioz, Liſzt uſw. tadelnswert erſcheinen mag, das Streben der jüngern deutſchen Komponiſten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieſes nicht, ſo gebt uns doch ſelbſt Werke, ihr alten Herren, — Werke, Werke[379]!

---

70. Ältere Klaviermuſik.

Domenico Scarlatti. — J. Seb. Bach.

Eine Menge intereſſanter älterer Kompoſitionen liegt uns in neuen Drucken vor. Haslinger in Wien bringt uns Domenico Scarlattis Klavierwerke* in einzelnen Lieferungen ſchön ausgeſtattet. Die erſten vier enthalten 33 meiſt raſche Sätze, die uns ein getreues Bild von Scarlattis Schreibweiſe geben. Scarlatti hat viel Ausgezeichnetes, was ihn vor ſeinen Zeitgenoſſen kenntlich macht. Die ſozuſagen geharniſchte Ordnung Bachſchen Ideenganges iſt in ihm nicht zu finden; er iſt bei weitem gehaltloſer, flüchtiger, rhapſodiſcher; man hat zu tun, ihm immer zu folgen, ſo ſchnell verwebt und löſt er die Fäden; ſein Stil iſt im Verhältnis ſeiner Zeit kurz, gefällig und pikant. Eine ſo bedeutende Stelle nun ſeine Werke in der Literatur der Klavierkompoſition einnehmen, dadurch, daß ſie für ihre Zeit viel Neues enthalten, daß das Inſtrument in ihnen vielſeitig benutzt erſcheint, endlich dadurch,

* Sämtliche Werke für das Pianoforte. — Mit Bezeichnung des Fingerſatzes von K. Czerny[380].

daß namentlich die linke Hand ſelbſtändiger auftritt, als es bis dahin geſchehen, ſo wollen wir uns nur geſtehen, daß uns auch vieles daran nicht mehr behagen kann und nicht mehr behagen ſoll. Wie könnte ſich ein ſolches Tonſtück mit dem eines unſerer beſſeren Komponiſten nur meſſen können! Wie iſt die Form noch ungeſchickt, die Melodie noch unausgebildet, die Modulation beſchränkt! Nun gar im Vergleich zu Bach! Es iſt, wie ein geiſtreicher Komponiſt[381] ſchon bei einer Vergleichung zwiſchen Emanuel und Sebaſtian Bach ſagte, als wenn ein Zwerg unter die Rieſen käme. Demungeachtet dürfen aber dem echten Klavierkünſtler die Koryphäen der verſchiedenen Schulen nicht unbekannt bleiben, namentlich Scarlatti nicht, der die Kunſt des Klavierſpiels offenbar auf eine höhere Stufe gebracht. Nur ſpiele man nicht zuviel hintereinander, da die Stücke ſich in Bewegung und Charakter viel gleichen; ſparſam aber und zur rechten Stunde hervorgeholt, werden ſie ihre friſche Wirkung noch jetzt auf den Hörer äußern. Die Sammlung dürfte übrigens eine anſehnliche werden und bis zu 30 Heften anſchwellen. Eine ältere, jedoch nicht vollſtändige Ausgabe, ebenfalls in Wien erſchienen, iſt vergriffen und wenig ſauber. Hrn. Czernys Zutat beſteht in beigefügtem Fingerſatz. Im Grunde wiſſen wir nicht, was damit bezweckt iſt, ebenſowenig wie mit einer Fingerbezeichnung über Bachſchen Kompoſitionen. —

Von Sebaſtian Bach lacht uns mehreres an. Der ſchon früher in der Zeitſchrift ausgeſprochene Wunſch, man möchte bald an eine Geſamtausgabe ſeiner Werke denken, ſcheint wenigſtens für ſeine Klavierkompoſitionen Frucht getragen zu haben. Wir müſſen es der Firma C. F. Peters danken, daß ſie das große Unternehmen rüſtig betreibt. Den ſchon in der Zeitſchrift erwähnten zwei erſten Teilen, die einen neuen Abdruck des »Wohltemperierten Klaviers« enthielten, ſind bis jetzt zwei neue gefolgt. Der eine enthält die bekannte »Kunſt der Fuge«* bis auf zwei Fugen für zwei Klaviere vollſtändig, und zum Schluß zwei Fugen aus dem »muſikaliſchen Opfer«. Einer Einrichtung des Hrn. Czerny nach ſoll nämlich ein Heft immer aus Stücken derſelben Gattung beſtehen, alſo eines nur aus Stücken für ein Klavier, das andere aus welchen für zwei uſw. Die Einteilung ſcheint uns aber nicht ſehr tiefſinnig und überdies weder für Käufer noch für Verleger vorteilhaft, für jenen nicht, da er etwas Lückenhaftes bekommt, für dieſen nicht,

* »L'art de la Fugue etc.« (Oeuvres complets. Livr. 3.)

weil er eben deshalb nur wenig einzelne Hefte absetzen wird. Im übrigen verdient die Ausgabe des sorgfältigen Stiches und der guten Korrektur halber vollkommenste Empfehlung. Fehler bleiben leider immer stehen. Was nun den Inhalt der »Kunst der Fuge« anlangt, so ist bekannt, daß sie aus einer Reihe Fugen, auch einigen Kanons über ein und dasselbe Thema besteht. Das Thema selbst scheint für vielseitige Verarbeitung nicht geschickt und namentlich in sich selber keine Engführungen zu enthalten; Bach benutzte es daher auf andere Weise zu Verkehrungen, übereinander gestellten Verengungen und Erweiterungen usw. Oft droht es fast Künstelei zu werden, was er unternimmt; so erhalten wir zwei in allen vier Stimmen zu verkehrende Fugen: eine äußerst schwierige Aufgabe, wo einem die Augen übergehen. Das Erstaunliche hat er aus dem Thema herausgebildet, und wer weiß, ob das Werk nicht mehr als erst der Anfang des Riesengebäudes war, da der göttliche Meister, wie man wissen will, darüber zu Grabe gegangen; es hat mich die letzte Fuge, die unvollendet, unvermutet abbricht, immer ergreifen wollen; es ist, als wär' er, der immer schaffende Riese, mitten in seiner Arbeit gestorben.

Der vierte Teil dieser neuen Ausgabe bringt eine Sammlung* einzelner kostbarer Stücke, darunter sechs bis jetzt ungedruckte, die die Verlagshandlung, wie wir vermuten, der Güte des Hrn. F. Hauser zu verdanken hat. Nr. 12—18 sind dem E-moll-Hefte der unter dem Titel »Exercices« schon früherhin bei Peters erschienenen »Suiten« entlehnt. Von besonderem Interesse, den gemütlichen Meister ganz bezeichnend, ist das Stück Nr. 10 »Auf die Entfernung eines sehr teuren Bruders« mit verschiedenen Überschriften, wie z. B. »Abschied der Freunde, da es nun einmal nicht anders sein kann«. Die andern der ungedruckten mitgeteilten Stücke sind sehr bedeutend und scheinen mir ganz echt.

Wir wünschen dem Unternehmen raschen Fortgang. Ein reichlicher Gewinn kann nicht ausbleiben. Bachs Werke sind ein Kapital für alle Zeiten. Sicher im Sinne der Verlagshandlung sprechen wir hier die Bitte aus, daß alle, die im Besitz von noch ungedruckten Bachianis sind, durch Zusendung an die Verlagshandlung dem Nationalunternehmen förderlich sein möchten. Noch manches mag hier und da vergraben liegen. Vielleicht, daß sich ein Verleger auch zu einer gleichförmigen Ausgabe der Gesang- und Kirchenkompositionen von Bach entschließt,

* Compositions pour le Piano etc. (Oeuvres complets. Livr. IV.)

damit wir endlich eine Übersicht über diese Schätze bekommen, wie sie kein Volk der Erde aufzuweisen.

Einen Anfang mit Herausgabe der Klavierkonzerte* von Bach hat Hr. Kistner mit dem hochberühmten in D-moll gemacht; es ist dasselbe, das Mendelssohn vor einigen Jahren in Leipzig öffentlich hören ließ, zum großen Entzücken der einzelnen, an dem jedoch die Masse keinen Teil zu nehmen schien. Das Konzert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß des ersten der D-moll-Sinfonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt: „Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit[382].“

Am herrlichsten, am kühnsten, in seinem Urelemente erscheint er aber nun ein für allemal an seiner Orgel. Hier kennt er weder Maß noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus. Wir haben hier einer neuen Ausgabe von 6 früher bei Riedl in Wien schon erschienenen Präludien und Fugen zu erwähnen, die Haslinger neu aufgelegt**. Den Organisten werden sie bekannt sein: Nr. IV ist das wundervolle Präludium in C-moll.

Außer in Deutschland wird nur noch in England für Verbreitung Bachscher Werke etwas getan[383]; es lagen uns neulich mehre bei Conventry und Hollier sehr gut gedruckte Hefte vor, die wir der Beachtung deutscher Verlagshandlungen zur Vergleichnahme empfehlen. In Deutschland ist es wohl Hr. Hauser, der die vollständigste Sammlung von Bachs Werken aufzuweisen. Seit lange beschäftigt er sich mit Ordnung eines systematischen Kataloges sämtlicher gedruckter wie ihm bekannter in Manuskript vorhandener Werke. Der immer wachsenden Zahl der Verehrer Bachs würde es gewiß willkommen sein, wenn der Katalog veröffentlicht würde[384].

* Concerto per il Cembalo etc. Partitura Nr. 1. — Es mögen, mit Einschluß von einigen für zwei und drei Klaviere, etwa 12 vorhanden sein Hr. Hauser besitzt sie sämtlich.

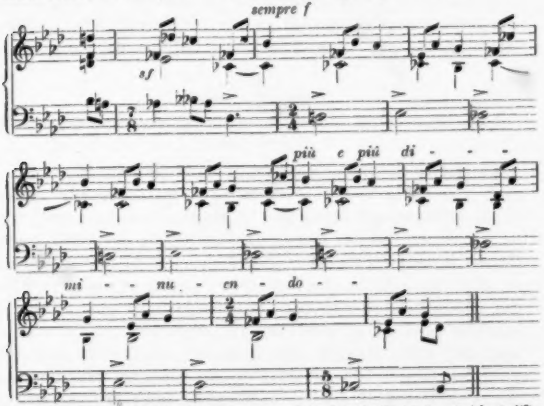
** Präludien und Fugen für Orgel oder Pianoforte mit Pedal.

71. Phantaſien, Kapricen uſw. für Pianoforte.

Michael Bergſon, 4 Mazurken.

Werk 1.

Die vorliegenden Mazurken hat Chopin auf dem Gewiſſen. Wir wollen ſie nicht hart anlaſſen; ſie verraten eine echt nationale Phyſiognomie, viel Liebe zu Chopin, zur Muſik, überhaupt viel Jugend. Dennoch hätten ſie nimmermehr gedruckt werden ſollen. Der Schüler ſpukt zu deutlich darin. Gewiß wird den Komponiſten der Druck ſpäter einmal gereuen, obwohl junge Ruhmdürſtige uns im Innern dies niemals zugeben mögen. Von manchen Dingen iſt Chopin in neuerer Zeit ja ſelbſt zurückgekommen. Nun aber kommen die Nachahmer, wie immer, erſt einige Jahre hinterdrein, und wir müſſen nun die uns ſchon veralteten wunderlichen Chopin-Schnörkeleien, ſo reizend ſie oft am Original, noch einmal anhören, ſollen's gar als etwas Neues hinnehmen. Aber wir wiſſen ſo gut wie die Komponiſten ſelbſt, was ſie übrigens mit beſter Abſicht geſtohlen, und was dann noch übrigbleibt. Was unſer junger Pole nach ſolchem Debut noch leiſten wird, iſt nicht zu beſtimmen. Vor allem werde er älter; dann wird er auch Tiefſinnigkeiten wie:



u. a. nicht mehr hinſchreiben können. Die Stelle iſt übrigens die tollſte in den Mazurken, und das andere wirklich beſſer.

Valentin Alkan, 6 charakteriſtiſche Stücke.

Der Komponiſt gehört zu den Ultras der franzöſiſchen Romantiker und kopiert Berlioz auf dem Pianoforte. Seine vorletzte Schöpfung (Etüden) fuhren wir ſeinerzeit etwas ſtark an; ſie iſt uns noch jetzt in der Erinnerung fürchterlich. Die 6 Charakterſtücke ſind ſanfterer Sitte im ganzen und ſagen uns viel mehr zu. Was man ſchon in keinem franzöſiſchen Wörterbuch findet, das Gemüt, fehlt auch den franzöſiſchen Kompoſitionen, wie eben auch der vorliegenden. Dagegen treffen wir auf eine Perſiflage der Opernmuſik in Nr. 6 (»L'Opéra«), wie ſie kaum beſſer gemacht werden kann. Auch die »Winternacht« iſt charakteriſtiſch, ein ſchneidender Froſt weht daraus. Den Gegenſatz, die »Frühlingsnacht«, erwarteten wir wärmer und duftiger, indes klingt ſie artig genug. Das Stück »La Pâque« wünſchten wir als etwas platt ganz aus der Sammlung entfernt; das mit »Les Moissonneurs« überſchriebene wirkt dagegen friſch und lieblich, wie Landluft nach Stadtluft. Die »Serenade« hebt ſich gleichfalls nicht über ihren Standpunkt und wird daher gefallen. Vortragsbezeichnungen fehlen faſt gänzlich. Es hat viel für und gegen ſich. Im übrigen mag der Komponiſt ein intereſſanter Spieler ſein und ſich wohl auf die ſeltneren Effekte des Inſtruments verſtehen. Als Komponiſten würden ihn nur ſtrengſte Studien vorwärts bringen können. Er verfällt ſonſt immer mehr ins Äußerliche.

Heinrich Cramer,

Phantaſie mit Variationen über Mozartiſche Themas. Werk 7. — »Romantiſche Ideen«. Werk 10.

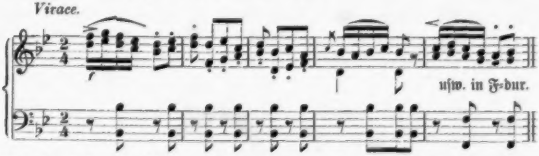
An der Phantaſie iſt nichts zu verwundern, als daß ſie vom Komponiſten feſtgehalten und aufgeſchrieben wurde; ſie gleicht ganz einer jener Improviſationen, wie wir ſie von jungen Klavierſpielern in geſelligen Zirkeln oft anhören müſſen. Kömmt noch die Zeit einmal, — die wohl namentlich von den Verlegern verwünſcht werden möchte, weil jeder Spieler da zugleich ſein eigener Drucker und Verleger würde, — die Zeit nämlich, wo am Inſtrument angebrachte Kopiermaſchinen das Geſpielte heimlich nachſchrieben, ſo werden ſolche Phantaſien zu Millionen auftauchen. Der Beiſatz „über Mozartiſche Themas“ beſtach mich zwar von vornherein, und hoffte ich auf künſtleriſche Verknüpfung; es erhebt ſich aber nichts über das Mittelmäßige, und der Komponiſt hat es ſich gar zu leicht gemacht. Die »romantiſchen Ideen« haben ein höheres

Ziel. »Empfindungen nach einem Ball« — »Sympathetische Klänge« — und »Grüße an die Heimat« sind sie überschrieben. Eine leicht verbindende und abschließende Hand macht sich auch in ihnen bemerkbar, auch gute Kenntnis des Instruments. Romantisches ist aber wenig darin. Der Komponist scheint jung und nicht ohne Talent; mög' er beides nützen.

Joh. Friedr. Kittl, 6 Idyllen.

Werk 1.

Ein späteres Idyllenheft desselben Komponisten haben wir bereits früher in der Zeitschrift erwähnt. Schon damals stießen wir uns an der Bezeichnung „Idylle", die immer auf Ländliches, Hirtenmäßiges usw. vorbereitet; wie dort ist aber auch hier das Wort im weitesten griechischen Sinne als „Bildchen" genommen, und die Nummern könnten ebensogut Impromptus oder anders heißen. Auf eine richtige Benennung seiner Kinder hat aber der Musiker ebenso zu sehen wie jeder andere Künstler; eine falsche kann bei aller Güte der Musik sogar verstimmen, eine treffende aber die Freude am Verständnis um vieles erhöhen. Tomaschek in Prag brachte zuerst „Idyllen", in denen auch, irr' ich nicht, der ländliche Ton vorwaltet. Hr. Kittl hat bei Tomaschek gelernt; vielleicht glaubte er seinen Lehrer durch Wiederaufnahme des Titels zu erfreuen, was sich in dieser Hinsicht nur loben läßt. Wie die Hauptüberschrift, so trifft auch die Überschriften der einzelnen Nummern der Vorwurf, daß sie zum Inhalt der Musik nur wenig passen oder ihn zu hoch angeben. Man sehe gleich das erste beste:



Wer denkt da an eine »Amour exaucé«, wie es der Komponist betitelt, da es ebensogut und besser Trinklied, Tanzlied oder Hopser heißen könnte. Dasselbe gilt von den meisten der andern Stücke. Die Überschriften aber weggedacht, enthält dies erste Werk Vorzüge, wie man sie in ersten gern sieht und selten erhält: außer dem Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit eine korrekte und gesunde Harmonie, überhaupt einen deutschen gründlichen Sinn, an den Italien und Frankreich ihre Ver-

führungskünſte vergeblich verſchwenden würden. Ein eigenes Unglück verfolgt aber den Komponiſten oft zum Schluß der Teile: es fehlt nämlich häufig etwas im Rhythmus oder ſcheint etwas zu viel, ſo in Nr. 2 zwei Takte vor dem Fine, in Nr. 3 ebenſo, in Nr. 4 ebenſo uſw. Der Komponiſt wird nicht zur rechten Zeit fertig. Wohl treffen wir manchmal in Meiſterwerken auf ſcheinbar geſtörte Rhythmen (die ſich aber zur Sekunde wieder ausgleichen), und der Kühnheit verzeihen wir wohl gar den Sprung, wie denn das Genie immerhin neben Abgründen läuft mit Gemſenſicherheit; anders aber iſt es hier, und geſteigerte Übung wird dem jüngern Talent den Schritt ſtärken und es die Ziele in immer kürzeren Räumen erreichen laſſen.

Friedrich Burgmüller, Phantaſie an ſeinen Freund Liſzt. (›Rêveries fantastiques‹).

Werk 41.

Wo der Name Liſzt ſteht, ſieht man gleich auf Rieſenarbeit auf. Dies iſt indes hier nicht der Fall, obwohl der Verfaſſer, der bisher meiſt nur Leichtes, Dilettantenkoſt und Arrangiertes geliefert, über ſeine gewöhnliche Sphäre hinausgegriffen und wirklich auch Bedeutenderes geleiſtet. Das Stück hat einen leichten glücklichen Fluß und namentlich einen ſehr wirkungsvollen Mittelgedanken in der Tenorſtimme; der Anfang erinnert ſehr an den zur »Euryanthen«-Ouvertüre, wie das Ganze an Webers feuerſprühende Allegroſätze. Möge der Verfaſſer ſich ganz wieder zur Originalkompoſition hinwenden; zum Arrangieren bleibt noch immer Zeit. Ob er übrigens ein Verwandter des Norbert Burgmüller, des früh geſtorbenen geweihten jungen Sängers, wiſſen wir nicht; die Namen ſind ſich gleich, möcht' es auch das Streben fernerhin! —

Joſeph Nowakowski, 2 Polonäſen.

Werk 14.

Was neuerdings von polniſchen Kompoſitionen aufgetaucht, läßt ſich mehr oder weniger auf Chopin zurückführen. Durch ihn hat Polen Sitz und Stimme erhalten im großen muſikaliſchen Völkerbund; politiſch vernichtet, wird es vielleicht noch lange in unſerer Kunſt fortblühen. Auch in den obigen Polonäſen iſt Chopins Einfluß zu ſpüren, nirgends aber, daß man dem unbekannteren Namen einen Vorwurf daraus machen könnte. Der erſten Polonäſe wünſchte ich nichts als eine ähnliche zweite;

während dieſe faſt nur aus Putz und Flitter, obwohl goldenem rauſchenden, zuſammengeſetzt iſt, weht uns aus jener ein ſanfter melancholiſcher Charakter entgegen, ein ſich leiſe verhüllender Schmerz, deſſen Anblick ſogar noch inniger zu rühren vermag als Chopins offener blutender; ſie ſagt mir faſt durchgängig zu. Eine einzige unreinliche Harmonie fiel mir auf; Aufmerkſame werden ſie leicht finden auf Seite 7. Dies einzige kleine Stück macht uns den Komponiſten lieb und wert.

Jacques Schmitt,

Phantaſie. Werk 268. — »Die Fuchsjagd«; Phantaſie. Werk 280.

Des Komponiſten freundliches Talent ſpricht ſich auch in dieſen Stücken aus; Jacques Schmitt bleibt Jacques Schmitt, für Schriftſteller ein wenig einträglicher Komponiſt, da man zuletzt nicht mehr weiß, was über ihn ſagen. Frappieren kann einen in der Phantaſie höchſtens die erſte Seite, die wie eine Violoncellſtimme ausſieht mit ihrem einzigen Syſtem; ſpäter tritt aber die rechte Hand hinzu, und dann geht es in heiteren gewöhnlichen Melodien auf und nieder. Loben muß man, wie immer, das Spielgerechte ſeiner Schreibart; die Finger können kaum fehlen im Fingerſatz. Die »Fuchsjagd« teilt dieſelben Vorzüge. Méhul mit ſeinen Treibvorſchlägen kömmt noch in allen Jagdſtücken zum Vorſchein, auch hier. Daß wir keine beſondere Beſchreibung der Jagd zwiſchen den Linien leſen müſſen, iſt ebenfalls gut; man errät auch ohnedem alles. Eine Gemſen- oder Löwenjagd vermiſſen wir noch in den Katalogen. Wir bitten darum. Nicht immer Wildpret! —

Sigism. Thalberg,

Notturno. Werk 28. — Andante. Werk 32. — Phantaſie über Themas aus Roſſinis »Moſes«. Werk 33.

Th. Döhler,

Notturno. Werk 24.

J. Roſenhain,

4 Romanzen. Werk 14. — Romanze (Morceau de Salon). Werk 15.

Am ſchlimmſten aber iſt jenen Leuten von Welt beizukommen, die uns durch Höflichkeit gleich von vornherein zur Höflichkeit zu zwingen wiſſen, die uns einen etwaigen Tadel mit einer Verbeugung von den Lippen wegnehmen, ja die uns entſchlüpfen, wenn wir es verſuchen, ihnen tiefer auf den Grund zu gehen. Wie ſie im Leben, an den Höfen,

in den Salons gelten und feststehen, so sind sie auch nicht aus der Kunst wegzubannen. Sind sie vollends, wie Thalberg, durch Geburt schon der Aristokratie oder, wie Döhler, der Diplomatie verwandt, so werden sie um so früher durchdringen, sich Namen machen, und des Lobpreisens ist dann überall kein Ende. Freilich in einzelnen Minuten, namentlich späterer Jahre, wo der Weihrauch nicht mehr wirken will, wo auch die Leiber an Geschmeidigkeit verlieren, mag selbst diese vom Geschick Begünstigten manchmal ein Sehnen nach dem Bessern überfallen, oft auch vielleicht Reue über die rasch verflogene Jugend. Ein höheres Streben will dann wieder die Flügel rühren, ein neuer Mut sie heben; sie wollen nachholen, was sie versäumt, und wieder gutmachen. Oft gelingt es, oft ist es zu spät. In solcher Sehnsucht nach der echten Heimat der Kunst, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden ist, mag denn vielleicht auch jenes oben zuerst aufgeführte Notturno entstanden sein; öfter regt sich wohl auch in ihm der Eitelkeitsgeist: immerhin zeugt aber das Ganze von einer edleren Regung, als man sonst an den Salonvirtuosen kennt; es ist eines der besten Stücke von Thalberg.

Einer Komposition auf den Grund zu kommen, entkleide man sie vorher allen Schmuckes. Dann erst zeigt sich, ob sie wirklich schön geformt, dann erst, was Natur ist, was die Kunst dazu tat. Und bleibt dann noch ein schöner Gesang übrig, trägt ihn auch eine gesunde, edle Harmonie, so hat der Komponist gewonnen und verdient unseren Beifall. Diese Forderung scheint so einfach, und wie selten wird ihr doch Genüge geleistet! Das Notturno nun, seiner äußeren zufälligen Reize entkleidet und auf seine Grundzüge zurückgeführt, wird auch dann noch aufs gefälligste wirken. Werden auch an einzelnen Stellen die Melodiefäden lockerer, so zerreißen sie doch nicht geradezu, wie es den meisten geschieht, wenn Phantasie und Empfindung ausgehen wollen, — und diese natürliche melodische Haltung macht uns das Stück, das auch interessante Zwischenpartien enthält, vor vielen andern Thalbergschen lieb, und wird es auch andern, namentlich Damen.

Weniger geglückt ist ihm das Andante; die Hauptmelodie scheint mir trocken und seelenlos, es ist eine Melodie, wie sie sich die Finger zusammensetzen auf dem Klavier nach langem vergeblichen Mühen; das Herz hat keinen Teil daran. Das Stück scheint zu verschiedenen Zeiten entstanden, umgeändert, aufgefrischt, und ist doch nicht fertig worden. Dazu spielt es sich schwer und entschädigt für die angewandte

Mühe wohl kaum; ich zweifle, ob dies Andante den Virtuoſen, der es ſchrieb, überleben wird.

Die Phantaſie über Themas aus »Moſes« noch zu erwähnen, ſo iſt ſie bekanntlich einer der Triumphſätze Thalbergs, mit der er allerorten geſchlagen, namentlich durch die auf und nieder fliegenden Arpeggien am Schluß, wo ſich der Spieler zu verdoppeln ſcheint, das Inſtrument ein neues gebären möchte. Die Phantaſie iſt in einer glücklichen Saloninſpiration geſchrieben und gibt dem Virtuoſen alle Mittel und Waffen in die Hand, ſich ſein Publikum zu erobern, wozu beiſpielsweiſe gehören: ein feſſelnder, zum Aufhorchen ſpannender Anfang, Virtuoſenkraftſtellen, anmutige italieniſche Melodien, reizende Zwiſchenſätze und ſanftere Ausruhplätze — und nun ein Schluß wie eben in beſagter Phantaſie. Steht dann der Maeſtro vom Piano auf, ſo will ſich das Publikum kaum zufrieden geben und ladet ihn ſchreiend noch einmal zum Niederſetzen ein: — dieſelbe ſtürmiſche Wirkung. Wer ſähe nicht gern ein enthuſiasmiertes Publikum, und dann hat die Phantaſie auch wirklich wertvollere Stellen, denen wohl auch der Kenner minutenlang mit Vergnügen zulauſcht. Schon die Steigerung verrät den Gewandten und Erfahrenen, und das einzelne, wie geſagt, wäre eines größeren Kunſtganzen würdig. Laſſe man alſo auch ſolche Stücke gelten als das, was ſie ſind, und endlich, vergleicht man einen ſolchen Konzertſatz mit welchen aus frühern Zeiten, die auf gleiche Wirkung berechnet waren, ſo können wir uns noch immer Glück wünſchen, daß auch in der Salonmuſik an die Stelle gänzlicher Unfruchtbarkeit und Inhaltloſigkeit, wie ſie ſich z. B. in Gelinek, ſpäter in Czerny zeigt, ein Ideenvolleres, mehr künſtleriſch Kombinierendes getreten iſt, und in dieſer beſſeren Art der Salonmuſik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden.

Wir fügten oben noch ein Notturno von Döhler bei, weil dieſer Virtuos auf ziemlich gleiche Erfolge hinzielt als Thalberg. Sein Notturno iſt keines, wie es wohl ehedem der Troubadour ſeiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern geſetzt, ſondern eine Salonliebeserklärung, ſüß und kalt wie das Eis, was dazu verſchluckt wird. Daß es aus Des-dur geht, war vorauszuſehen; es iſt mit einem Worte charmant, allerliebſt.

Auch Hrn. Roſenhain treffen wir ſeit kurzem öfter, als uns lieb iſt, in den Salons. Vielleicht gefällt er ſich ſelbſt nicht darin, und wie fehlt auch ſeinen galanten Verſuchen nötiger feinſter Schnitt und über-

haupt das vornehme Nichtsſagende, mit dem ſich in höheren Zirkeln zu bewegen! Aber trotzdem haben weder die vier Romanzen, noch die einzelne Romanze etwas zu bedeuten und ſcheinen mir unglückliche Vermehrungen der Salonmuſik. Vom guten Muſiker, den wir ſonſt in R. ſchätzen zu müſſen glaubten, ſpürt man höchſtens nur in der letzten Romanze in As, und auch wieder nicht, da ſie nicht einmal ſchön gerundet. Iſt das aber die Bildung, die Paris und London geben, ſo bleibt lieber fein zu Hauſe, deutſche Muſiker, oder haltet euch dort wenigſtens von jenen Kompoſitionsſudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgeſtandene Gerichte damit zu würzen. Ein Künſtler wie R. ſollte ſich nicht zu ſolchen Arbeiten hergeben; es fehlt ihm ſogar, wie wir glauben, das Talent zum offenbar Schlechten, das indes, wie die Beiſpiele lehren, jene Großſtädte in bewundernswürdiger Schnelligkeit auszubilden wiſſen, hat der Künſtler nicht acht auf ſich.

R. Schwenke,

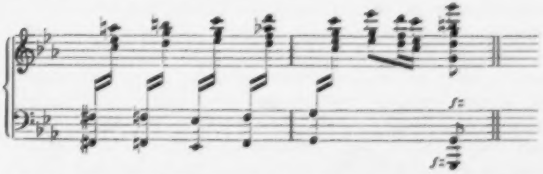
3 Märſche zu 4 Händen. Werk 50. — »Amüſement«. Werk 55.

Der Komponiſt gehört einer von jeher geachteten Muſikerfamilie an. Irr' ich nicht, ſo verſuchte auch er ſein Glück längere Zeit in Paris, das ſich jedoch vergebens an ihm zu glätten und verfeinern bemühte; er iſt als der ehrliche handfeſte Deutſche wiedergekommen, wie er gegangen iſt (wir meinen's immer muſikaliſch), und ſo erblicken wir ihn namentlich im »Amüſement«, das in der Klaviermarſchtonart Es-dur geſchrieben iſt und freilich nur wenig enthält, was nicht auch ſchon von andern auf dieſelbe Weiſe geſagt worden wäre; im Grunde ſind es Variationen ohne Thema, eine variierte Harmonieſolge mit wiederkehrenden Reſtrains. Als einen ſehr Verſchiedenen zeigt ſich derſelbe Komponiſt in den drei Märſchen und verſucht Franz Schubertſchen Flug; es hat aber Gefahr mit ſolchen Verſuchen für den, der ſonſt nur auf breiter ſicherer Mittelſtraße zu gehen gewohnt. Mit einem Worte, es iſt keine Natur in dieſen Märſchen, und es läßt ſich vieles in der Welt nachmachen, nur nicht das Romantiſche. In Quinten aber, wie S. 14, Syſt. 3, ſuch' er das Romantiſche nicht, das gerade im reinſten, feinſten Wohllaut beſteht. Macht der Meiſter eine Ausnahme, ſo wird er zu verantworten wiſſen, wozu dem ſchwächeren Talente die Gründe fehlen. Damit ſoll aber, wie geſagt, der Fleiß und das Streben des kenntnisvollen Komponiſten, der in dieſem Werke offenbar auf Höheres ausging, keineswegs verkannt ſein.

Eduard Marxſen,

3 Impromptus für die linke Hand. Werk 33. — 3 Stücke (»Pièces fugitives«). Werk 31.

Je mehr die vierhändigen Stücke aus der heutigen Klavierliteratur ſchwinden, je mehr einhändige tauchen auf, was charakteriſtiſch genug iſt. Der Zeitſchrift Anſicht über dieſe Kompoſitionsart wird als bekannt vorausgeſetzt[385]. Eigene Kompoſitionen für dieſen Zweck drucken zu laſſen, — ſind ſie nicht, wie einige von Ludwig Berger, der ausgezeichnetſten Art, — verlohnt ſich wohl kaum der Mühe. Es hat etwas Tragikomiſches, faſt Unnatürliches, eine einzige Hand ſich abmühen zu ſehen, wo ein Niederdruck der andern im Augenblick erleichtern würde; man nehme z. B. ſolche Takte wie



und ſtelle ein geſcheites Kind neben das Klavier, ob es nicht ausrufen wird: „Warum nimmſt du das nicht mit der andern Hand?“ Wozu ſich unnötig zum Invaliden machen? Doch genug! Die Impromptus haben ihre Entſtehung wohl auch einer äußeren Anregung zu danken, der Bekanntſchaft des Komponiſten mit Hrn. Dreyſchock, der eine der ſtärkſten linken Fäuſte beſitzen ſoll, und nennen ſich auch auf dem Titel als ein dem genannten Virtuoſen dargebrachtes »Hommage«. Was nun mit ſo beſchränkten Mitteln geleiſtet werden kann, finden wir nach Möglichkeit erfüllt, obgleich die Arbeit einen ziemlich gelegentlichen, flüchtigen Anſtrich hat, namentlich die Fuge, die weit unter der bekannten einhändigen von Kalkbrenner ſteht, und doch war es gerade hier, wo ſich der Komponiſt in ſeiner Kunſt zeigen konnte. In den »Pièces fugitives« tritt ſein Talent aber bei weitem entſchiedener und eigentümlicher hervor; ſie haben Sinn und Charakter, wenn ich mich auch mit einzelnen Wendungen, Melodienfällen uſw. nicht befreunden kann. Auf mehr Adel der Melodie ſcheint mir der Komponiſt vor allem achtgeben zu müſſen; auch hierin läßt ſich ſelbſt bei geringerem Beſitz dieſer

köstlichen Gabe noch manches durch Fleiß erreichen. Originell und trotz des widerspenstigen $^5/_8$-Rhythmus von nicht unfreundlicher Wirkung ist das letzte Stück; hier zeigt sich eine humoristische Ader, die auf reichere Schätze hinzudeuten scheint. —

Simon Sechter, 12 kontrapunktische Studien.

Werk 62.

Ein merkwürdiges Heftlein, das man bei verdecktem Titelblatt wohl für eine Reliquie aus einem früheren Jahrhundert halten könnte, wo derlei gelehrte Spielereien an der Tagesordnung waren. Neben einzelnem Barocken enthält es auch manches Sinnige und Gemütliche; zu den Stücken letzterer Art zähl' ich die über einen sich immer wiederholenden Cantus firmus gesetzten, zu denen der ersteren den in allen vier Stimmen sich nach und nach vergrößernden Kanon, der wahrhaft greulich klingt. Beethoven sagt irgendwo, daß man sich ehedem mit derlei Kalkulationen den Kopf zerbrochen habe, daß die Welt aber klüger geworden sei, und er hat in der Hauptsache recht, wie immer. Indes versuche sich der Studierende auch in solchen Aufgaben, wenn sie auch nicht mehr Wert haben als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgendeine Figur, ein Kreuz, einen Altar u. dgl. darstellen mußten; man lernt aber dadurch sich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müssen, und dies kommt uns dann immer auf eine oder die andere Weise wieder zugute. Je früher man sich in solchen Künsteleien Fertigkeit zu verschaffen sucht, je besser wird es sein; in älteren Jahren erworben, verleitet sie oft zu einer Überschätzung ihres Wertes, wie man denn auf alles im späteren Alter Gelernte sich das meiste einzubilden geneigt ist. — Hr. Simon Sechter ist bekanntlich einer der gründlichsten Theoretiker Wiens und ein so gewissenhafter Kontrapunktist, daß man etwa in einem Kanon kaum nachsehen möchte, ob sich die Intervalle streng folgen, da er das Gegenteil für das größte Vergehen halten würde. Quinten gar würden kaum mit einem Falkenauge zu entdecken sein; doch fiel mir namentlich im dritten Stück eine Art vermiedener Oktaven auf, die, nicht viel anders als wirkliche Oktaven klingend, sich gerade in diesem Stücke so oft wiederholen, daß man sie für absichtlich halten möchte. Man sehe selbst nach; das Heft bleibt in unserer Zeit ein artiges Kuriosum, welches das schon vom Titel erweckte Interesse in jeder Art befriedigt.

J. P. E. Hartmann, 2 charakteriſtiſche Stücke.

Werk 25.

Des ſchönen Strebens dieſes Komponiſten, eines Dänen, haben wir ſchon mehrmals gedacht. Dieſe neuerſchienenen Stücke zeigen einen großen Fortſchritt, namentlich im Harmoniſchen, weniger im Melodiſchen. In ihr Inneres zu dringen, möge man ſie ſich aber öfter und zu verſchiedenen Zeiten ſpielen und anhören. Der Komponiſt ſucht und gräbt tief und bringt oft Befremdliches hervor. Genauer betrachtet findet ſich aber in den grotesken Verſchlingungen ein Zuſammenhang, wie er nur der kunſtgeübteren Hand gelingt. Aus vollem Herzen zu ſingen, es frei herausbrauſen zu laſſen, kann er nicht; es wacht überall der Verſtand. Hat aber der Komponiſt, wie es ſcheint, manches ſeinen Studien in K. M. von Weber, vielleicht auch in Mendelsſohn zu verdanken, ſo lerne er auch von ihnen noch freier zu ſingen, dann wird er auch allgemeiner wirken. Sicher haben wir noch viel Treffliches von ihm zu erwarten; unter dem „wir“ meine ich die Muſiker. Dilettanten werden ihm wenig Geſchmack abgewinnen; für dieſe ſchreibt er zu kompliziert und beziehungsvoll, Italiener und Italieniſierte würden ihn gar für einen Barbaren erklären. Die Stücke ſind beide gleich intereſſant und ſpielen in ſehr verſchiedener Sphäre. Namentlich will mir das letzte zuſagen in ſeinem grübleriſchen verlangenden Charakter, als hätte ſich ihm ein holdes Phantaſiebild genaht, das er nicht zu faſſen vermöchte. Doch auch das erſte hat ſeinen Wert. Die Stücke ſind ſehr der Rede wert.

A. Dreyſchock, »Lied ohne Worte«.

Werk 4.

Der Komponiſt iſt als Klavierſpieler zu Ruf und Namen gekommen und verdient es. Als Komponiſt liegt er noch in der erſten Verpuppung: der Schmetterling ſteht noch zu erwarten. Sein »Lied ohne Worte« iſt mehr eine Etüde, von freundlicher Wirkung, das Ganze aber beinahe dürftig aneinandergeſetzt. Verſuche in ſchwierigeren Kompoſitionsarten müßten ihn vorwärtsbringen. Auch daß er nicht vor dem Inſtrument ſchreibe, mehr aus innen heraus zu geſtalten ſuche, möchten wir ihm raten. Es läuft noch alles zu ſehr auf Figur, Effekt und Fingerwerk hinaus. Der Komponiſt wird dies verſtehen, wenn er z. B. ein ähnliches Stück von Mendelsſohn zur Hand nimmt und vergleicht, wie hier alles Leben und Seele atmet, wie kunſtvoll leicht es ſich zum Ganzen ab-

rundet. Mit Worten läßt sich das schwerer zeigen als am Klavier. Mehr über des jungen Künstlers Anlage und Richtung zu sagen wird erst nach einem größeren Werke möglich sein, zu dem er sich bald Kraft und Zeit sammeln wolle.

* * *

Noch liegt uns eine Menge kürzerer Musikstücke von W. Taubert, A. Henselt, W. Sterndale Bennett und Chopin, vier der bedeutendsten der jüngeren Klavierkomponisten, vor, über deren Talent, Bildung und Richtung schon öfters in diesen Blättern die Rede war, so daß wir uns kürzer fassen können im Lobe.

Von W. Taubert zuerst »Erinnerungen an Schottland«*, acht Phantasien oder Phantasiestücke, die uns in ihrer soliden, echt deutschen Präge, wie Früheres desselben Tonsetzers, ganz besonders erlabt. Die Grundzüge seines musikalischen Charakters, Derbheit und Innigkeit, oft zu einem gemütlichen Humor gepaart, finden wir auch in diesen Reisebildern wieder. Reisen sind nun zwar unter allen Künstlern wohl dem Musiker am wenigsten ersprießlich[386] zu seiner Kunst, — dem Dichter schon mehr, dem Maler am meisten; — unsere großen Komponisten haben immer still an ein und derselben Stelle gehaust, so Bach, Haydn, Beethoven, obwohl ein Blick in die Alpen oder nach Sizilien hinüber auch diesen nichts geschadet haben möchte. Einer Reise durch die schottischen Hochlande, die W. Taubert vor einigen Jahren gemacht, verdanken wir denn auch obige Schilderungen, und sind sie nicht an Ort und Stelle entstanden, so doch durch lebendiges Anschauen jener romantischen Gegenden treuer und malerischer geworden. Man empfängt in der Sammlung mehr, als man erwartet, nicht bloße An- und Nachklänge, Verwebung schottischer Melodien oder variationsmäßige Arbeit, sondern eine Reihe dem Komponisten für voll anzurechnender Musikstücke, originelle Szenen und Genrebilder, sämtlich die Phantasie auf das anmutigste fesselnd und unterhaltend. Flüchtiges Durchspielen reicht auch hier nicht hin zum Verständnis, und ist die Musik nicht schwierig oder tief, so will sie doch in ihrem besonderen Lokalton studiert sein: dann aber wird man mit Ergötzen oft und lange bei den Stücken verweilen. Auch Kurioseres, Abenteuerliches läuft mit unter, nirgends aber auf Kosten der Musik. Mit einem Worte, der Komponist hat in guter Stunde geschrieben und wirkt, was er will.

* Werk 30.

In »Sechs Minneliedern«* desſelben Künſtlers treffen wir ebenfalls auf viel Freundliches, wie es nur einem wirklich muſikaliſchen Gemüt entſtrömen kann. Mendelsſohn und ſeine »Lieder ohne Worte« ſtehen aber hier zu nahe, als daß man nicht zu Vergleichen aufgefordert werden müßte. Doch unterſcheiden ſich die Taubertſchen, wie ſchon durch die Individualität des Komponiſten, ſo durch die kleinere Form, das rein Liedermäßige; in Erfindung, Neuheit, Wert der Ausführung können ſie ſich freilich mit denen von Mendelsſohn nicht meſſen. Das Heft ſpricht nur von Treue und Liebe. Die Mottos über den einzelnen Stücken ſind wohlangebracht und aus Shakeſpeare, Uhland und W. Müller entlehnt. Das friſcheſte und edelſte an Empfindung will mir das erſte ſcheinen, ſo oft es auch in der melodiſchen Führung an Mendelsſohn erinnert. Die andern ſtehen ſämtlich gegen dieſes erſte zurück. In einem Stück zu vier Händen läßt ſich auch mit der Geliebten ſchwärmen, ſpielt ſie Klavier; »In der Dämmerung« iſt es überſchrieben; doch halte ich es für proſaiſcher. Im übrigen ſpricht die Muſik den einfachen deutſchen Spruch der ganzen Sammlung „Keine Luſt ohn' treues Lieben" vollkommen aus.

An Adolph Henſelt haben wir nichts zu beklagen, als daß er uns ſo ſelten Gelegenheit gibt, über ihn zu ſprechen. Vielleicht, daß er uns bald aus dem Norden zurückkömmt mit größeren Beweiſen ſeines Fleißes, wie es von ſeinem friſchen Talent zu erwarten ſteht. Fünf kleinere Stücke ſind in dieſer Zeit erſchienen: ein halbweg geübtes Auge müßte ſie ſchon an der lieblichen Ordnung im Notengebälk als Stücke ſeiner Kompoſition erkennen; gehört, ſind ſie kaum fehlzuraten. Am meiſten könnte man vielleicht bei einem Scherzo** [387] ſchwanken, das einen Orcheſtercharakter hat oder auch einen Mittelſatz einer Sonate gegeben hätte; es iſt ſehr einfach, ernſt, charakteriſtiſch. Lebendiger wirkt ein »Pensée fugitive«*** in beinahe Weberſchem Charakter, den wir zu einem Sonatenſchlußſatz ausgeſponnen wünſchten. Eine kleine Romanze† in B-moll erinnert in ihrer leiſen klagenden Weiſe an Ähnliches von Henſelt, wie er denn ein den Frauenherzen vorzüglich gefährlicher Komponiſt [388]♀. Von zwei Notturnos†† möchte ich nur das zweite ſo heißen, das der Komponiſt noch außerdem »La Fontaine« genannt — nicht ganz treffend, wie mich dünkt; als Muſikſtück klingt es reizend. Das erſte: »Schmerz im Glück« iſt mir noch aus dem Spiel des Komponiſten im

* Werk 45. ** Werk 9. *** Werk 8. † Werk 10. †† Werk 6.

Gedächtnis; es hinterläßt einen gemiſchten Eindruck, das Schwanken darin zwiſchen Leid und Freud' macht's; es neigt ſich weder zum einen noch zum andern. Der Komponiſt fühlte das ſelbſt, wie es wenigſtens das franzöſiſche Motto ausſpricht. Noch eine Frage: Wir ſind ſo reich an deutſchen Liebesſprüchen, warum ſo gemütloſe franzöſiſche? —

Sterndale Bennett hat uns in »Three Diversions« für Pianoforte zu 4 Händen* auf das innigſte ergötzt. Dies ſind auch kleine Formen, aber welche Feinheit im einzelnen dennoch, wie künſtlerhaft das Ganze, und darin unterſcheidet ſich der höhere Künſtler vom mittleren, daß er auch ſeine kleinſten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während ſie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht beſſer, und er ſchüttele dergleichen aus den Ärmeln. In der Tat wüßte ich außer Mendelsſohn keinen der lebenden Komponiſten, der mit ſo wenigen Aufwand ſo viel zu ſagen, der ein Stück ſo anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte ſolche »Diversions« zu ſchreiben wüßte. Keckeres und Geiſtreicheres gibt es wohl, Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit iſt über die Stücke ausgegoſſen, die nur die roheſten Hände zuſchanden machen könnten, eine Fülle der köſtlichſten Anmut in den einfachſten Bewegungen, überall Poeſie und Unſchuld. Scheint es doch, als ſtünde dieſe ausländiſche ſeltene Wunderblume gerade jetzt in ihrer duftigſten Blüte; da eile man, ſie zu betrachten. Das Ausland gibt uns ohnehin ſo wenig: Italien treibt nur Schmetterlingsſtaub herüber, und am wunderſamen Berlioz ſchrecken die knotigen Auswüchſe. Aber jener Engländer iſt unter allen Fremden der deutſchen Teilnahme am würdigſten, ein geborner Künſtler, wie ſelbſt Deutſchland wenige aufzuweiſen. Auf ſeine Kompoſition zurückzukommen, ſo tut nichts leid daran, als daß es noch zweier Hände bedarf, ſie zu genießen. Vielleicht ließen ſich die Stücke geſchickt auch für nur zwei umſetzen; das erſte iſt ſogar in dieſer Geſtalt entſtanden und nur arrangiert.

Bei weitem größer angelegt iſt Werk 16 von Bennett und gehört nur ſeinem Titel nach in dieſe kleine Werkſchau. Wie eine Sonate zerfällt es in vier lange, ganz ausgeführte Sätze, die ſich gegenſeitig bedingen. Doch ſchließt der letzte nicht eigentlich ab, wie er auch früher als die andern geſchrieben. Wir müßten zum Lobe der Phantaſie nur wiederholen, was wir über Werk 17 geſagt, wenn jene ihrer Anlage

* Werk 17.

nach auch auf anderm Gebiete ſpielt, bei weitem komplizierter, ſchwieriger und anſpruchvoller iſt. An ſchönen Melodien iſt ſie überreich, und es ſchmettert darin wie aus Nachtigallenbüſchen. Auch an den Bennett eigenen Harmoniewendungen läßt ſich der Dichter erraten. Der Charakter iſt in den drei erſten Sätzen überwiegend lyriſch, der letzte erhebt ſich dramatiſcher und regt die Phantaſie am ſtärkſten auf: Muſiker, Maler und Poet finden hier Stoff. Zu ihrer Darſtellung paſſen nur wirkliche Künſtler. Dilettanten würden ſich ſchwerlich herauszufinden wiſſen, wenigſtens die Mehrzahl[389].

Von neuen Kompoſitionen Chopins haben wir, außer einem Heft Mazurken und drei Walzern, eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. Er geſtaltet ſich immer lichter und leichter, — oder iſt's Gewöhnung an ſeine Weiſe? — So werden die Mazurken* im Augenblick anmuten und ſcheinen uns populärer als die früheren; vor allen müſſen die drei Walzer** gefallen, andern Schlages als die gewöhnlichen und in der Art, wie ſie nur einem Chopin beikommen können, wenn er in das Tanzgemenge, das er eben hebt durch ſein Vorſpielen, großkünſtleriſch hineinſieht und andere Dinge denkend, als was da getanzt wird. Ein ſo flutendes Leben bewegt ſich darin, daß ſie wirklich im Tanzſaal improviſiert zu ſein ſcheinen. Die Präludien*** bezeichnete ich als merkwürdig. Geſteh' ich, daß ich mir ſie anders dachte und wie ſeine Etüden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es ſind Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit ſeiner Perlenſchrift ſteht in jedem der Stücke: „Friedrich Chopin ſchrieb's"; man erkennt ihn in den Pauſen am heftigen Atmen. Er iſt und bleibt der kühnſte und ſtolzeſte Dichtergeiſt der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abſtoßendes enthält das Heft; ſo ſuche jeder, was ihm frommt, und bleibe nur der Philiſter weg. Was iſt ein Philiſter?

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!

Schließen wir beſänftigender mit dem ſchön Schillerſchen:

Jenes Geſetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du tußt, was dir gefällt, iſt Geſetz.

---

* Werk 33. ** Werk 34. *** Werk 28.

72. Konzertouvertüren für Orcheſter.

J. J. H. Verhulſt. — W. Sterndale Bennett. — H. Berlioz.

Der Zufall hat oben drei Namen aneinandergereiht, deren Träger als Repräſentanten wenigſtens der jüngern Künſtlergeneration dreier verſchiedener Nationen betrachtet werden können, der holländiſchen, engliſchen und franzöſiſchen. Der Name des letzteren iſt bekannt, der zweite fängt an, ſich Geltung zu machen, wie auch der erſte ſchon an Fremdartigkeit verloren durch öftere Erwähnung, namentlich ſchon in unſerer Zeitſchrift. Man mag ſie ſich ſämtlich merken; ſie werden, wie wir glauben, in der Geſchichte der Muſik jener Länder mit der Zeit Bedeutung erlangen.

Die Ouvertüren, von denen hier berichtet werden ſoll, habe ich leider nicht vom Orcheſter gehört. Dafür entſchädigt und befähigt mich vielleicht zum Urteil eine ziemliche Vertrautheit mit den meiſten der anderen Werke wie mit den Perſönlichkeiten der Komponiſten ſelbſt, wenigſtens mit den zwei erſtgenannten. Berlioz verſpricht von Jahr zu Jahr, nach Deutſchland zu kommen, uns mit ſeiner Muſik bekannter zu machen; einſtweilen hat er uns eine neue Ouvertüre geſchickt, die von ſeiner merkwürdigen Richtung neues Zeugnis gibt.

Holland, bisher nur durch ſeine Maler berühmt, hat ſich in neuerer Zeit auch durch regen Sinn für Muſik ausgezeichnet. Großen Einfluß darauf mag die Geſellſchaft zur Beförderung der Tonkunſt gehabt haben, die ſich durch das ganze Land in hundert Zweigen verbreitet und neben deutſcher Muſik auch einheimiſche zu fördern ſich zum Ziel geſetzt. Der Komponiſt, von dem wir ſprechen, iſt ein Schützling jener Geſellſchaft; irr' ich nicht, ſo erhielt er bei mehreren Wettkämpfen den Preis in der Kompoſition. Er lebt im Augenblick unter uns, hat ſich im letzten Winter durch Leitung der Konzerte der Euterpegeſellſchaft auch als Dirigent guten Namen erworben. Jenem niederländiſchen Vereine verdanken wir auch die Herausgabe einiger von Verhulſts Kompoſitionen; ein Kirchenſtück und eine Ouvertüre ſind bereits in der Zeitſchrift angezeigt und hervorgehoben worden als Arbeiten eines entſchieden glücklichen Talentes. Eine neue Ouvertüre liegt uns eben vor*; ſie iſt zur Eröffnung des bekannten holländiſchen

* Ouverture en Ut Mineur à grand Orchestre etc., publiée par la Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical.

Trauerspiels »Gysbrecht von Amstel« geschrieben, zu dem Verhulst auch Entreactes gesetzt. Die Ouvertüre, in Leipzig zum öftern gehört, hat viel gefallen und muß es; sie ist eine Ouvertüre für alle, für das Publikum, den Musiker, den Kritiker, und hält sich auf jener Stufe allgemeingültiger Bildung, die sich bei der Masse Achtung, bei dem Künstler Teilnahme zu erwecken versteht. Von den Klippen, wie sie sich oft andern jüngern Künstlern entgegenstellen, von Versuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geist den Komponisten bisher entfernt gehalten: er kennt seinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntnis des Maßes seiner Kraft, diese Kraft schon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit zeichnen diesen ganz ungewöhnlichen Holländer als Menschen aus, wenn man sich ihn nach seinen musikalischen Leistungen konstruieren wollte. Als Musiker insbesondere wohnt ihm jener Instrumentationsinstinkt inne, der gar nicht mehr unter zweien zu wählen hat, sondern gleich das Richtige trifft; am liebsten gefällt er sich in Massen, die er wohl zu ordnen und zu bewegen versteht, obwohl er auch auf das Detail ein aufmerksames Auge hat; neue, ungewöhnliche Wirkungen erzielt er nicht; gute Muster vor den Augen, arbeitet er auf schon allgemeinere, überall anerkannte und immer wohltuende hin. Die Ouvertüre ist indes schon einige Jahre alt und kann nicht als letztes Resultat seines Strebens betrachtet werden. Talente seiner Art rücken zwar nicht schnell vorwärts, aber mit desto sicherern Schritten; Fleiß, Beobachtung, Umgang mit Meistern, öffentliche Aufmunterung förderten ebenfalls, und so ist gar kein Zweifel, daß der junge Stamm von Jahr zu Jahr immer reifere und reichere Frucht absetzt; mit den Wurzeln schon nach deutscher Erde herübertreibend, wird sich nach und nach auch der Blütenüberhang nach dem Lande hinwenden, das so vielen großen Tondichtern Nahrung und Kraft gegeben, und ähnlich, wie wir in der Dichtkunst Ausländer wie Oehlenschläger, Chamisso u. a. wie die Unsrigen betrachten, dürfen wir auch ihn als Ehrenmitglied deutscher Kunstbrüderschaft begrüßen, deren Zahl sich immer mehren möge.

Auch Bennett gehört hierher, nur daß er sich gleich vornherein mehr absondert als Engländer und, wie wir etwa Händeln von England als einen der Unsrigen reklamieren, die Engländer später Bennett als einen ihnen allein Angehörigen zurückfordern dürften, — womit übrigens keineswegs ein Vergleich zwischen Händel und Bennett ausgesprochen sein soll. Die jüngste Ouvertüre von Bennett hat den Namen

»Die Waldnymphe«*, das einzig Nichtglückliche, scheint mir, was sie an sich hat. Ich weiß, man kann den Komponisten durch nichts mehr kränken als durch Ausstellungen an dem Namen seines Kindes, da er nach seiner Meinung ja am besten wissen muß, was er gewollt, und man könnte sich, daß er gerade auf »Waldnymphe« fiel, auch durch seine ältere Ouvertüre »Die Najaden« erklären, der er ein Seitenstück geben wollte; schlagend aber und dem Werke günstig ist die Überschrift keinenfalls. Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelwesen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelssohns »Melusine« die jahrtausendalte Romantik des Lebens unter dem Wasserspiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung „Ouverture pastorale" oder etwas Ähnliches vorgezogen haben. Diese Nebensache beiseite, die indes, wie gesagt, der Wirkung zuungunsten gereicht, hebt sich die Ouvertüre in ihrem wunderzarten, schlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schwestern, atmet reinstes, hellstes Dichterleben. Der Klavierauszug gibt meist nur ein halbes Urteil; indes, hörte ich von Verständigen, bei dieser Ouvertüre nicht. Bennett ist Klavierspieler vorzugsweise, und wie geschickt und wählerisch er auch mit den Instrumenten umzugehen versteht, sein Lieblingsinstrument sieht doch aus seinen Orchesterkompositionen heraus, und endlich, etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Gestalt, ein schöner Gedanke auch aus Kindesmund.

Die Ouvertüre ist reizend; in der Tat wüßt' ich, Spohr und Mendelssohn ausgenommen, keinen noch lebenden Komponisten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Kolorits anlangt, den Pinsel so in der Gewalt hätte wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden Künstlern manches abgelauscht, will sich hier über der Meisterlichkeit des Ganzen vergessen, und es scheint mir, er habe vorher noch niemals sich so selbst gegeben als in diesem Werke. Man prüfe Takt nach Takt, welch zartes, festes Gespinst vom Anfang bis zum Schluß! Anstatt daß aus den Erzeugnissen anderer handbreite Lücken hervorklaffen, wie schließt sich hier alles eng und innig aneinander! Doch hat man der Ouvertüre einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennettschen Kompositionen; es ist seine Art so, er vollendet bis ins kleinste Detail. Auch wiederholt er oft dasselbe, und zwar Note für

* Ouvertüre für großes Orchester zu vier Händen eingerichtet von W. St. B. Werk 20.

Note nach dem Abſchluß des Mittelſatzes. Indes verſuche man zu ändern, ohne zu beſchädigen: es wird nicht gehen; er iſt kein Schüler, dem mit Vorſchlägen zu nützen; was er gedacht, ſteht feſt und nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennetts naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entſprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu ſetzen; Prunk und Pracht ſind ihm fremd; wo er mit ſeiner Phantaſie am liebſten weilt, etwa am einſamen Seegeſtade oder im heimlich grünen Wald, da greift man nicht nach Poſaunen und Pauken, ſein einſam Glück zu ſchildern. Nehme man ihn alſo, wie er iſt, nicht, was er gar nicht ſein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche oder als einen unzubändigenden Helden, ſondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein paar geſchwenkte Hüte mehr oder weniger ſeinen ſtillen Weg hingeht, an deſſen Ausgang ihn wenn auch kein Triumphwagen erwartet, ſo doch von dankender Hand ein Veilchenkranz, den ihm Euſebius hiermit aufgeſetzt haben will.

Andere Kränze ſucht Berlioz, dieſer wütende Bacchant, der Schrecken der Philiſter, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen. Aber wo erblicken wir ihn heute? Am kniſternden Kamin, in einem ſchottiſchen Herrenhauſe, unter Jägern, Hunden und lachenden Landfräuleins. Eine Ouvertüre zu — »Waverley«* liegt vor mir, zu jenem W. Scottiſchſten Roman, in ſeiner reizenden Langweiligkeit, ſeiner romantiſchen Friſche, ſeiner echt engliſchen Präge mir noch immer der liebſte aller neueren Romane des Auslandes. Dazu nun ſchrieb Berlioz eine Muſik. Man wird fragen, zu welchem Kapitel, welcher Szene, weshalb, zu welchem Zweck? Denn Kritiker wollen immer gern wiſſen, was ihnen die Komponiſten ſelbſt nicht ſagen können, und Kritiker verſtehen oft kaum den zehnten Teil von dem, was ſie beſprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unſern göttlichen Kompoſitionen; ſucht die Quinten, und laßt uns in Ruhe[390]! Einigen Aufſchluß indes gibt diesmal das Motto auf dem Titelblatt der Ouvertüre:

Dreams of love and Lady's charms
Give place to honour and to arms.

Dies führt ſchon näher auf die Spur; wünſcht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orcheſter ſtimmte die Ouvertüre an, und die geſamte Leſerſchaft ſäße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. Ein leichtes

* Gr. Ouverture de »Waverley« etc. Oe. 1. Partition. III.

wär' es mir, die Ouvertüre zu ſchildern, ſei's auf poetiſche Weiſe durch Abdruck der Bilder, die ſie in mir mannigfaltig angeregt, ſei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Muſik zu verdeutlichen, haben etwas, die erſte wenigſtens den Mangel an Trockenheit, für ſich, in die die zweite wohl oder übel fällt. Mit einem Worte, Berliozſche Muſik muß gehört werden; ſelbſt der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man ſich auch vergebens mühen würde, ſie ſich auf dem Klavier zu verſinnlichen. Oft ſind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Akkordklumpen, die den Ausſchlag geben, oft ſonderbare Umhüllungen, die ſich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzuſtellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, ſo ſcheinen ſie, für ſich betrachtet, oft gewöhnlich, ſogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderſtehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutſchen Ohr Ungewohnten. Berlioz hat ſich in jedem ſeiner Werke anders gezeigt, ſich in jedem auf anderes Gebiet gewagt; man weiß nicht, ob man ihn ein Genie oder einen muſikaliſchen Abenteurer nennen ſoll: wie ein Wetterſtrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgeſtank hinterläßt er, ſtellt große Sätze und Wahrheiten hin und fällt bald darauf in ſchülerhaftes Gelalle. Einem, der noch nicht über die erſten Anfänge muſikaliſcher Bildung und Empfindung hinaus iſt (und die Mehrzahl iſt nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erſcheinen, ſo namentlich den Muſikern von Profeſſion, die ſich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichſten bewegen*, doppelt ihnen, da er Dinge zumutet, wie niemand vor ihm. Darum das Sträuben gegen ſeine Kompoſitionen, darum vergehen Jahre, ehe ſich eine bis zur Klarheit einer vollkommenen Aufführung durchſchlägt. Die Ouvertüre zu »Waverley« wird ſich indes leichter Bahn machen. »Waverley« und die Figur des Helden ſind bekannt, das Motto im beſondern ſpricht von „den Träumen der Liebe, denen der Ruhm der Waffen Platz gemacht". Was kann deutlicher ſein? Es iſt zu wünſchen, daß die Ouvertüre in Deutſchland gedruckt und zu Gehör gebracht wird; ſchaden könnte ſeine Muſik nur einem ſchwachen Talent, das durch beſſere auch nicht vorwärts gebracht wird. Noch erwähn' ich, daß, merkwürdig genug, die Ouvertüre einige entfernte Ähnlichkeit mit der zu Mendelsſohns »Meeresſtille« hat,

* Oft hab' ich es erfahren müſſen, daß unter den Muſikern vom Handwerk die meiſte Borniertheit anzutreffen; andererſeits fehlt ihnen eine gewiſſe Tüchtigkeit nicht leicht.

wie auch eine Bemerkung von Berlioz auf dem Titelblatt der mit Werk 1 bezeichneten Ouvertüre nicht zu übersehen ist, daß er nämlich sein früher gedrucktes Werk 1 (acht Szenen aus »Faust«) vernichtet habe und die »Waverley«-Ouvertüre als erstes Werk angesehen wünsche. Wer aber steht uns dafür, daß ihn das zweite Werk 1 später einmal auch nicht mehr anmutet? Also eile man, das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendschwächen doch an Größe und Eigentümlichkeit der Erfindung das Hervorragendste, was uns das Frankenland an Instrumentalmusik neuerdings gebracht[391].

73. Neue Sinfonien für Orchester.

G. Preyer. — K. G. Reißiger. — F. Lachner.

Wenn der Deutsche von Sinfonien spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz. Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schiffahrt usw., so der Deutsche seine Beethovenschen Sinfonien; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wiedergewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er selbst Shakespeare gleichzustellen. Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters mit unserm Innersten verwachsen, einige sogar der sinfonischen populär geworden sind, so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben, die sich doch am ersten in den Werken gleicher Gattung der nächstfolgenden Periode zeigen würden. Dem ist nicht so. Anklänge finden wir wohl, — sonderbar aber meistens nur an die früheren Sinfonien Beethovens, als ob jede einzelne eine gewisse Zeit brauchte, ehe sie verstanden und nachgeahmt würde, — Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechthaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Sinfonien verflachen sich zum größten Teil in den Ouvertürenstil hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten. Ein Phänomen ward uns in Berlioz verkündigt. Man weiß in Deutschland im allgemeinen so gut wie nichts von ihm; was über ihn durch Hören-

ſagen bekannt wurde, ſchien die Deutſchen eher abzuſchrecken, und ſo wird wohl noch eine Zeit vergehen, ehe man ihn gründlich kennen lernt. Gewißlich aber wird er nicht umſonſt gearbeitet haben; es kommt keine Erſcheinung allein. Die nächſte Zukunft ſchon wird es lehren. Zu erwähnen wäre auch noch Franz Schubert; aber auch ſeine Leiſtungen im Sinfonienfach ſind noch nicht öffentlich geworden. Ein bedeutendes Zeichen vom Stand der Talente gab die Wiener Preisaufgabe. Man mag ſagen, was man wolle: Preisaufgaben können nur fruchten, ſchaden nimmer[392], und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, ſie ſteigerten ſich nicht durch Anregung, ſei's auch eine proſaiſche. Hätte man doch zum Verſuch, als Mozart, Haydn und Beethoven lebten, einen Preis auf eine Sinfonie ausgeſchrieben und etwa einen von jenen ſchweren ſeltenen Diamanten, [wie ſie ſich in kaiſerlichen und königlichen Schätzen befinden,] als Belohnung verſprochen, ich wette, die Meiſter würden ſich wacker zuſammengenommen haben. Aber freilich, wer hätte da richten ſollen? Doch genug! Der Erfolg jener Preisaufgabe iſt bekannt, und erzählt man ſich auch, der damals Gekrönte habe, ſchon ehe er ſeine Sinfonie begonnen, den Preis ſo gut wie in der Taſche gehabt (heimlich glaubt es jeder Konkurrent), ſo müſſen wir doch bekennen, wie jetzt die Sachen ſtehen, d. h. nachdem wir auch viele der andern eingeſandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis, und zwei der heute zu beſprechenden Sinfonien, die ſich ebenfalls ſchon auf dem Wiener Wahlplatz eingefunden, beſtätigen dies von neuem. Einen günſtigen Eindruck macht es gleich von vornherein, daß eine dieſer Sinfonien, von K. G. Preyer, in Partitur erſchienen. Der Komponiſt, in Wien zu Hauſe, hat ſich dort namentlich durch einige beliebt gewordene Lieder bekannt gemacht; Wien gleicht hierin andern großen Städten, daß ein glücklicher Wurf in ſo kleinem Genre genügt, für einen bedeutenden Komponiſten gehalten zu werden; wer am meiſten gekauft wird, iſt der Erſte. So kam es denn wohl, daß ſich eine Verlagshandlung zum Druck der Partitur entſchloß, jener Gattung koſtbarer und gefährlicher Ladenhüter, die die Verleger kaum geſchenkt haben wollen. So liegt denn eine klar und korrekt geſtochene Partitur vor uns.

Wenige Seiten genügen, um in ihr einen vorwärts ſtrebenden jungen Komponiſten zu erkennen, der ſich anfangs in der großen ungewohnten Form etwas ängſtlich benimmt, im Verlauf aber Sicherheit und Mut gewinnt. Doppelt muß man ſein Streben anerkennen, da er gerade in einer Stadt ſich rührt, wo dem Soliden, Ernſten, gar dem Tiefen im

Durchſchnitt nur wenig Aufmunterung zuteil wird, wo man im allgemeinen ſehr nach den erſten Eindrücken erhebt oder abſpricht, und wo das ganze Urteil meiſt auf die Worte hinausläuft: „Es hat angeſprochen“ oder „Es hat nicht angeſprochen“; ſo hieß es z. B. nach der Aufführung des »Chriſtus am Ölberge«, nach der des »Fidelio«: „Es hat nicht angeſprochen“, und damit war die Sache abgetan. Die Sinfonie nun, öfter in Wien geſpielt, hat angeſprochen, ſogar imponiert durch den Anſtrich von gelehrter Durchführung, den ſie oft zeigt. Der Komponiſt wird uns nur verſtehen, wenn er dieſe Zeitſchrift aus mehr als aus dieſer Nummer kennt, wenn er weiß, von wo ſie ausgeht, welche Meiſter ihr als höchſte gelten, welche Anſprüche ſie gerade an eine Sinfonie macht, und wie ſie mit einem Worte etwas karg im Lobe, weil wir Muſiker hier untereinander ſind. Gerade jenes ſogenannte „Arbeiten“ verrät den erſten Verſuch, und redliche Anfänger tun da meiſt des Guten zuviel. Als ob dann der ganze Kontrapunkt wieder ausgeſchwitzt werden müßte, wird uns dann von weitem mit Fugenanfängen gedroht (meiſtens in raſſelnden Violons), erhalten wir drei, vier und mehr Themas übereinander geſtellt, was wir heraushören ſollen, und zuletzt merken wir's dem Komponiſten doch an, wie er froh iſt, nicht allzu ungeſchickt wieder in die Haupttonart gekommen zu ſein. Schreiber dieſes weiß dies aus der beſten, aus der eigenen Erfahrung. Ich will dem Komponiſten ſeinen Fleiß nicht vorwerfen; doch wer mir, auch mit einem feinen Meiſterohr einer, die Kunſt von S. 18—22 heraushört, dem ſind Bachſche Labyrinthe wahre Zwirnknäule, das ſoll man bleiben laſſen. Und endlich, was iſt die Wirkung davon? Freilich auch Mozart arbeitete und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen, und alles wie im Scherz und Spiel! Gewiß mußten auch ſie über Verſuche hinweg; aber fürs bloße Auge und Papier ſchrieben ſie niemals. Wünſchte ich doch, ein junger Komponiſt gäbe uns einmal eine leichte, luſtige Sinfonie, eine in Dur, ohne Poſaunen und doppelte Hörner; aber freilich, dann iſt es noch ſchwerer, und nur wer die Maſſen zu beherrſchen verſteht, kann mit ihnen ſpielen. Halte man uns aber wegen des eben Geſagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünſchten keine Arbeit zu ſehen; gerade die tiefſinnigſte; nur nicht, daß ſie um ihrer ſelbſt etwas gelten ſoll, daß wir ſie bei den Fäden herausziehen ſollen. Glucks Ausſpruch, nichts zu ſchreiben, was nicht Effekt mache, iſt, im rechten Sinne genommen, eine der goldenſten Regeln, das wahre Geheimnis des Meiſters. Verfolgen wir nun auch

den Komponiſten bis in das Innere ſeiner Gedanken, ſo enthüllt ſich uns in ſeiner Sinfonie, außer jener Luſt am Arbeiten, ein durchaus offener, wohlmeinender und geſitteter Charakter; er gibt ſich ganz, wie er iſt, verſchweigt auch Gewöhnliches nicht, wo es ihm zu Sinn kommt, oder verſucht es zu bemänteln; auch ſtrebt er ſeinen Landsleuten zu gefallen, ohne deshalb gerade in italieniſche Weiſe überzuſchlagen. Im erſten Satz hat er ſich anfangs, wie es ſcheint, noch nicht zurechtgeſeſſen; er rückt und rückt und kommt nicht aus der Tonart; dann aber nimmt dieſer Satz, bis auf den Kampf der drei Themas und trotz des Komponiſten, der eigentlich etwas Ernſthafteſtes geben wollte, den hellen, klaren Klang an, der mit der vorzugsweiſen melodiſchen Richtung der Anlagen des Komponiſten in Einklang ſteht. Das Adagio iſt nur die Fortſetzung davon, friedlicher Natur, und ſein Glück, daß es kurz iſt, was überhaupt der entſcheidende Vorzug aller Sätze, den man bei ſonſtigen jungen Sinfoniekomponiſten meiſthin zu vermiſſen pflegt. Das Scherzo ſcheint mir der gelungenſte Teil der Sinfonie, die Reminiſzenz an die »heroiſche« von Beethoven nicht verſtimmend, das Trio aber namentlich am Schluß des erſten Teils mit der ſanften Ausbeugung ins C beſonders anmutig. Der letzte Satz endlich iſt der gewandteſte, wo ſich die Gedanken am ſchnellſten ineinander fügen und ablöſen. Im Thema erkennt man den Wiener; ſeine Verſchränkung in das zweite Thema hinein mag artig genug klingen. Roſalien, wie ſie häufig hier anzutreffen, wünſchten wir weniger. Neue Inſtrumentaleffekte enthält die Sinfonie wohl keine; die Maſſenzuſammenſtellung erſcheint aber geſchickt gemacht, wie das Obligate im Charakter der Inſtrumente hervortretend. Die Harmonie iſt ziemlich kräftig und rein[393]. Wir rufen dem Komponiſten ein munteres Vorwärts zu. „Der Himmel kommt nicht zu uns herab; es ſei denn, daß wir zu ihm hinaufklimmen.“

Über die Sinfonie von Reißiger*, ſeine erſte, von ihm ebenfalls zur Wiener Preisbewerbung eingeſchickt, läßt ſich kaum etwas ſagen, was ſich nicht jeder über dieſen Komponiſten ſchon ſelbſt geſagt; ſie iſt, wie ſeine andern Werke, durchaus klar und einſchmeichelnd und von ſo kleiner, niedlicher Form, daß man ſie eher eine Sonate für Orcheſter nennen möchte. Im erſten Satz erhalten wir nach einer kurzen, herkömmlich pathetiſchen Einleitung zu Anfang eines jener Violinthemas in raſchen Figuren, wie ſie namentlich Spohr eigen, hierauf ein zartes,

* Erſte Sinfonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 120.

leichtes Gesangthema, in der Mitte ein kurzes Fugato, dem mit wenig Veränderung die Transposition des ersten Drittels sich anschließt. Im Adagio zeigt sich der liebliche Liederkomponist, der namentlich mit Blasinstrumenten wohl zu wirken versteht; es ist seiner eigentlichen Natur entsprungen und gilt uns für den besten Satz der Sinfonie. Das Scherzo hält sich in Erfindung und Arbeit mit dem Vorhergehenden auf ziemlich gleicher Linie, dementsprechend ein munteres Finale folgt im Zweivierteltakt. Denke man sich dazu die gute Orchestertonart Es-dur, wie auch eine Instrumentierung, so wohlklingend und gewandt, wie man sie erwarten darf von einem geübten Kapellmeister, und man hat ein dürftiges Bild der Sinfonie. Mich für meinen Teil störten nur die häufigen und starken Reminiszenzen, oft der Nebengedanken, — so daß, wollte man auszuscheiden anfangen, die Sinfonie wohl bis auf die Hälfte zusammenfallen würde. So erkennen wir auf der ersten Seite gleich Beethoven (Takt 12), im Allegro gleich Spohr (bis Takt 9), kurz darauf auch Mendelssohn; durch den letztern wird R. auf eine bekannte Fuge von Bach gebracht[394], deren Thema einen der Hauptpfeiler der Sinfonie bildet; im Adagio fehlen direkte Anklänge; im Scherzo tritt uns dagegen sowohl Beethoven wie auch Spohr wieder entgegen und zwar, daß es auch einem oberflächlichen Sinfonienkenner auffallen muß: jener im zweiten Teil, dieser im Trio, das einen der wirkungsvollsten von Spohr benutzten Instrumentaleffekte nachahmt. Desgleichen könnte man im Finale bei den Sekundeneintritten an Mozart wie später sogar an den alten »Dessauer Marsch« denken; doch siegt hier der Komponist über die fremden Einflüsse, und wir nehmen von ihm wie von einem gebildeten, routinierten Mann Abschied, der uns eine Weile sehr artig unterhalten, dem wir es aber schlau angemerkt, daß nicht alles sein Gedankeneigentum, was er uns vorgesetzt, dessen einnehmende Persönlichkeit aber zuletzt überwiegt, daß wir uns seiner gern erinnern, ihm öfter zu begegnen wünschen. Die Sinfonie hört sich auch am Klavier gut an und spielt sich leicht.

Außer einer kleinen Sinfonie von Ed. Raymond*, die so anspruchsvoll aber auch erfindungslos, daß sich weiter kein Aufhebens davon machen läßt, liegt uns noch eine neue von Lachner** vor, seine sechste, ein ausgezeichnetes Werk, das uns seine Preissinfonie doppelt aufwiegt.

---

* Erste Sinfonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 17.

** Sechste Sinfonie (in D). Werk 56.

Auch von dieſem Komponiſten war in der Zeitſchrift ſchon ſo oft die Rede, daß wir uns kurz faſſen können. Was uns diesmal wahre Achtung vor Lachner'n einflößt, iſt das ſichtliche Streben, ſeine früheren Leiſtungen zu überbieten und zwar in der beſten Weiſe, der männliche Ernſt, mit dem er der Aufgabe, ein großes ſinfoniſches Bild darzuſtellen, genügen will, die Luſt und Liebe an der Sache. Wenn nun Lachner unter allen ſüddeutſchen Komponiſten gewiß der talent- und kenntnisreichſte iſt, ſo muß eben jenes unermüdete Vorwärtsſtreben um ſo mehr ausgezeichnet werden, zumal in dieſen Blättern, die gerade ihn, als der Begabten einen, mit ſtrengſter Strenge immer beurteilt und zwar aus der beſten Abſicht, damit ihn das übertriebene Lob ſüddeutſcher Blätter, nach denen die Meiſter wahrhaft auf den Bäumen zu wachſen ſcheinen, nicht vorrüh arbeitsſcheu und eitel mache. Was hilft alles Zureden, daß wir große Männer ſind; was alles Heben guter Freunde auf Stelzen hinauf, auf denen wir uns ohne jene nicht halten können? Wie viele haben ſchon büßen müſſen, die ſich vor der Zeit huldigen ließen! Nur dem nutzt das Lob, der den Tadel zu ſchätzen verſteht, d. h. der trotzdem unbeleidigt nicht nachläßt in ſeinen Studien, der ſich auch nicht egoiſtiſch in ſich abſchließt, ſondern ſich auch den Sinn für fremde Meiſterſchaft lebendig erhält, und ſolcher bleibt lange jung und bei Kräften; und einen ſolchen Künſtler glauben wir auch in Lachner'n zu erkennen, dem eine Auszeichnung widerfahren, über die er ſo viel bittere Dinge hören müſſen, worauf er ſich nun rächt auf die ſchönſte Weiſe — durch ein beſſeres Werk, wie dieſe 6te Sinfonie iſt im Vergleich zur gekrönten. Es herrſcht in dieſer Sinfonie eine Meiſterordnung und Klarheit, eine Leichtigkeit, ein Wohllaut, ſie iſt mit einem Wort ſo reif und ausgetragen, daß wir darum dem Komponiſten getroſt einen Platz in der Nähe ſeines Lieblingsvorbildes, Franz Schubert, anweiſen können, dem er, wenn an Vielſeitigkeit der Erfindung nachſtehend, an Talent zur Inſtrumentation zum wenigſten gleichkommt. Durchgeſchlagen, als ſie in Leipzig aufgeführt wurde, hat zwar auch dieſe Sinfonie nicht, worüber ſich indes der Komponiſt beruhigen kann, da uns Beethoven und zuletzt Mendelsſohn verwöhnt, neben denen ſich nur aufrecht zu erhalten und ehrenvoll erwähnt zu werden allein ſchon nicht unrühmlich ſcheint, und dann hat das Publikum wie der einzelne ſeine verwünſchten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen iſt durch das Fell, ſind es nicht gerade Beethovenſchen Blitze, mit denen ihm beizukommen. Dann aber trifft auch dieſe Sinfonie der alte Vor-

wurf der Breite der Ausführung; L. versteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weise geistreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus schicken, in der Weise wie oft Beethoven, daß sich das Publikum fragt: „Was wollte der Mann eigentlich — aber recht hat er gewiß"; solche Schlüsse lasse sich Lachner von seinem guten Geist manchmal einflüstern. Dem Publikum muß manchmal imponiert werden, es stellt sich im Augenblick gleich, sobald man es ihm zu bequem macht; wirst ihm aber der Komponist zuzeiten einen Stein hin oder gar an den Kopf, dann ducken sie alle gleichzeitig nieder und fürchten sich und loben bedeutend nach dem Schluß. So Beethoven an einzelnen Stellen; jeder darf's freilich nicht. Lese doch Lachner in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube, es nützt ihm, er würde Kürze lernen; er muß gewissenloser werden, er darf seine schönen Gedanken nicht zu lang wiederholen, sie nicht bis auf den letzten Tropfen auspressen, sondern andere untermischen, neue, immer schönere. Alles wie bei Beethoven! So kommen wir denn immer auf diesen Göttlichen zurück und wüßten heute nichts weiter zu sagen, als daß Lachner auf dem Pfad fortschreiten möge nach dem Ideal einer modernen Sinfonie, die uns nach Beethovens Hinscheiden in neuer Norm aufzustellen beschieden ist. Es lebe die deutsche Sinfonie und blüh' und gedeihe von neuem!

74. Norbert Burgmüller.

Nach Franz Schuberts frühzeitigem Tod konnte keiner schmerzlicher treffen als der Burgmüllers. Anstatt daß das Schicksal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten dezimieren sollte, wie sie scharenweise herumlagern, nimmt es uns die besten Feldherrentalente selbst weg. Franz Schubert sah sich zwar noch bei seinen Lebzeiten gepriesen; Burgmüller aber genoß kaum der Anfänge einer öffentlichen Anerkennung und war nur einem kleinen Kreise bekannt und diesem vielleicht noch mehr als ein „kurioser" Mensch wie als Musiker*. So ist es denn Pflicht, wenigstens dem Toten die Ehren zu erzeigen, die wir dem Lebenden vielleicht nicht ohne sein Verschulden, nicht erzeigen konnten.

Zwar kennen wir nur weniges von ihm: eine Sinfonie, die, nur einmal an uns vorübergegangen[305], noch in der Erinnerung mit Freude

* Vgl. einen Aufsatz von Immermann, Zt. Bd. 8, 27.

erfüllt, ein Heft Lieder, das die Zeitschrift schon früher besprochen und erhoben, eine Sonate, eine Rhapsodie und wieder ein Heft Lieder, die drei letzten erst vor kurzem erschienen. Dies wenige aber reicht hin, die Fülle von Kraft, die nun gebrochen, auf das innigste betrauern zu müssen. Sein Talent hat solche leuchtende Vorzüge, daß über dessen Dasein nur einem Blinden Zweifel aufkommen könnte; selbst die Masse, glaub' ich, würde er später zur Anerkennung gezwungen, der Reichtum seiner Melodien müßte sie gepackt haben, wenn sie auch die wahrhaft künstlerische Bearbeitung der Teile nicht zu würdigen verstanden.

Wie Beethoven, am deutschen Rheine geboren, nahm er vielleicht frühzeitig von seinen reizenden Umgebungen in sich auf; möglich, daß auch das rege Kunstleben im nahen Düsseldorf nicht ohne Einfluß auf ihn war. Später sehen wir ihn in Kassel. Der Einfluß Spohrs, bei dem er hier studierte, wiewohl er nicht zu verkennen, erscheint indes in dem uns Bekannten nur als ein leiser Nachhall; die Schülerschaft ist bereits der Selbständigkeit gewichen; Spohr selbst hat ihn sicher in diesem Sinne der Lehre entlassen und, wie man sagt, mit schönen Hoffnungen seiner zukünftigen Bedeutung. Auch Hauptmann, der ebenso gründliche als fein schaffende Tonsetzer, darf nicht unerwähnt bleiben, bei dem Burgmüller gleicherweise gelernt[396]. In solcher Kraft der Selbständigkeit zeigt er sich nun namentlich in der Rhapsodie; sie zählt nur sechs Seiten, aber den Eindruck möcht' ich beinahe der ersten Wirkung des Goetheschen »Erlkönigs« vergleichen. Welch meisterliches Gebilde, wie in einem Moment gedacht, entworfen und vollendet, und mit wie wenig Aufwand, wie bescheiden vollendet! Der Phantasie des Musikers auf den Grund sehen zu wollen ist gefährlich; bei der Rhapsodie scheint es mir aber gewiß, daß noch etwas im Spiele, daß der Musik vielleicht eine besondere Veranlassung zum Grunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereignis. Einem Dichter, der gut Musik verstände, möchte die Deutung am leichtesten gelingen. Wie dem sei, die Rhapsodie wirkt gleich einer Erscheinung aus anderer Welt; den Augen nicht trauend, sehen wir noch lange um uns, wenn sie schon entschwunden.

Die Sonate ist ein nicht minder treffliches Werk. Der einzige Vorwurf, den ihr der anspruchsvolle Musiker machen dürfte, wäre die Wiederholung des 2ten Themas im 2ten Teile, wie sie sich in der Sonate, im ersten und letzten Satze, findet; so ausdrucksvoll der Gesang ist, so müßte doch an dieser Stelle die Phantasie einen andern, kühneren Weg sich brechen. Das Machen ist freilich immer schwerer als das Raten hinterher.

Im übrigen weht durch den ganzen Satz eine so schöne, kräftige Leidenschaft, und der Dichter erscheint trotzdem darin seiner Aufregung so sehr Meister, daß er ebenso rührt wie beruhigt; ich weiß nicht, in welchem Alter die Sonate geschrieben, ich möchte sie aber für auf dem Wendepunkt vom Jünglings- zum Mannesalter entstanden halten, wo so viele Träume Abschied von uns nehmen, um der Wirklichkeit Platz zu machen. Die folgenden Sätze tragen denselben Doppelcharakter von Resignation und Lebemut, obwohl ich nicht leugne, nach solchem ersten Satz im letzten etwas Tieferes an Kombination erwartet zu haben. Doch genügt dem Wohlwollenden auch das Gegebene.

Das jüngst erschienene Liederheft gibt dem früheren an Reichtum und Gehalt nichts nach. Die Texte sind mit feinem Auge herausgefunden, die Zustände der melancholischen, aufgeregten Natur des Tonsetzers verwandt: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ (Goethe) — „Hell glühen die Sterne im dunklen Blau“ (Stieglitz) — „Ich schleich' umher, betäubt und stumm“ (Platen) — „Wundes Herz, hör' auf zu klagen“ (J. Schopenhauer) — „Ich reit' ins finstre Land hinein“ (Uhland). Alles finden wir hier, was wir von einem Lied fordern dürfen: poetische Auffassung, belebtes Detail, glückliches Verhältnis des Gesanges zum Instrument, überall Wahl und Einsicht und warmes Leben. Am wenigsten kann ich mich indes mit dem Goetheschen Gedicht einverstanden erklären; die Figur, wiewohl sie sich durch den Harfenspieler deuten ließe, scheint mir zu äußerlich, zu zufällig, und das zarte Leben des Gedichtes zu übertönen. Bei Franz Schubert erschien dies Festhalten einer Figur das ganze Lied hindurch als etwas Neues; junge Liederkomponisten sind vor der Manier sehr zu warnen. Tieferen Ursprungs sind aber die andern Lieder, und namentlich trifft das letzte unmittelbar, daß es meisterlicher vollführt kaum gedacht werden kann.

Der Verleger, der noch mehre Kompositionen von Burgmüller im Besitz hat, möge rasch an ihrer Veröffentlichung arbeiten lassen; er wird es nicht zu bereuen haben[397]. Verleger scheinen mir auch oft wie Fischer; unwissend, was Glück und Zufall bringen, werfen sie ihre Netze aus, und es fängt sich allerhand großes und kleines Gesindel, bis denn einmal das schwere Gewicht einen seltenen Gast verheißt und der Fischer hocherfreut einen kostbaren Schatz aus der Tiefe zieht. Ein solcher glücklicher Zug war Burgmüller.

75. Etüden für das Pianoforte.

Rudolf Willmers, 6 Etüden. Werk 1.
B. E. Philipp, 12 Etüden und charakteriſtiſche Stücke (»Songe et vérité«). Werk 28.
J. Roſenhain, 12 charakteriſtiſche Etüden. Werk 17.
F. Kalkbrenner, 25 große Etüden. Werk 145, 2 Hefte.
F. Liſzt, 12 Etüden. Werk 1.
„ „ 12 große Etüden. Lfrg. 1 u. 2.

Die Zeitſchrift hat ſeit ihrer Entſtehung der Klaviereetüde immer beſondere Aufmerkſamkeit geſchenkt, weil ſich in ihr die Fortſchritte der Kunſt des Klavierſpiels, wenn auch mehr der Mechanik, am ſchnellſten zeigen; ſo ſind im Verlauf der Jahre gegen 30 Sammlungen beſprochen worden. In unſerer letzten Etüdenſchau (im vorigen März) äußerten wir die Hoffnung, es werde nach ſo vielem Kraftaufwand, wie man an die Etüde geſetzt, einmal ein längerer Stillſtand eintreten. Wir irrten; „notre malheur, le voici, nous avons trop d'esprit“, ſagte neulich ein Mann der franzöſiſchen Deputiertenkammer, obwohl im politiſchen Sinne; in unſerm heißt es: „Unſer Unglück iſt, wir wiſſen mit unſerer Fertigkeit nicht wohin und können's nicht laſſen, das Etüdenſchreiben.“

Eine Menge neuer Hefte legen wir denn dem Leſer in kurzen Schattenriſſen vor.

Der Komponiſt der zuerſt genannten Sammlung iſt dem Berichterſtatter wohlbekannt[398]. Von Geburt ein Däne, frühzeitig zur Muſik hingezogen, kam der junge Willmers zu Hummel nach Weimar. Man weiß, wie Hummel ſeine Schüler unterrichtete; er ließ nur ſelten von andern Komponiſten ſpielen. Der neuen Weiſe des Klavierſpiels abhold, namentlich dem Gebrauch des Pedals, das gerade in jüngſter Zeit zu ſo großer Bedeutung und mit ſo großem Rechte gelangt, unterſagte es Hummel wohl gar, ſich Neueres anzuſehen. Einſtweilen hatte ſich aber außerhalb Weimar mancherlei ereignet. Chopin war erſtanden und neben ihm eine Menge bedeutender Talente. Der Trieb zum Neuen lag in der ganzen Zeit. Chopin aber bemächtigte ſich am ſchnellſten der Gemüter; ſeine Etüden, faſt ſämtlich Werke eines außerordentlichen Geiſtes, klangen bald überall in Deutſchland wieder und werden es noch lange, da ſie der allgemeinen Bildung weit voraus, und, wären ſie das nicht, weil ſie wahrhaft Geniales enthalten, das allerzeiten Geltung hat. So kamen auch unſerm jungen Künſtler die Etüden in die Hände, und wie Verbotenes am ſüßeſten ſchmeckt, ſo ſchwelgte er nach

Kräften in den Phantasien des neuerschienenen Meisters. Bald sehen wir W. indes in Fr. Schneiders Musikschule als einen ihrer fleißigsten Zöglinge namentlich mit Komposition beschäftigt; es hatte keine Gefahr mit ihm: Umwege macht wohl jeder, aber daß W. lange auf Abwegen hätte verweilen können, hinderte seine von Grund aus tüchtige Natur. Er schrieb viel und mit großer Leichtigkeit, meistens ohne Instrument: das letztere immer ein Zeichen von einem klaren inneren Musikauge. So brachte er binnen kurzer Zeit eine Sammlung von wohl 20 Etüden fertig und frug bei mir an, ob er sie drucken lassen könne. Ich antwortete ihm, er möge sie zwei Jahre hinlegen und dann zusehen, was ihm noch davon gefiele. Die zwei Jahre sind beinahe vergangen, und in dem nun gedruckten Hefte finden sich nur vier von jenen früheren Stücken. Rasche Einsicht in das Mangelhafte und Aufgeben des von Haus aus Mißlungenen bleibt stets ein Zeichen gesunden Talentes. Es bedurfte unserm jungen Künstler gegenüber nur eines Winkes, und er legte das Verfehlte beiseite, während er auch wiederum sein Gelungeneres zu verteidigen wußte. Ich führe diese Einzelheiten an, weil sie unserm Novizen zur Ehre gereichen; möchte er sich immer jene rechte Bescheidenheit bewahren, die ebenso gegen Mutlosigkeit wie gegen Selbstüberschätzung schützt.

Was nun die so entstandene Sammlung anlangt, so wird sie sich das Lob des Kenners in vieler Hinsicht zu erwerben wissen. In Betracht der großen Jugend des Komponisten[399] müßte er sie sogar außergewöhnlich nennen. Es zeigt sich in ihr bei ziemlich bedeutendem Harmoniereichtum und schon gewandter Bändigung der Form auch überall ein Streben nach Stil, nach Einheit und Konzentration des Gedankens. Andererseits freilich teilt er es mit andern jungen Komponisten, daß er noch nichts eigentümliches Melodisches zu geben vermag, was immer erst spätere Jahre und sehr allmählich bringen, und daß er im Verhältnis zum Gehalt seiner Leistung zu schwierig setzt. Den Einfluß Chopins erwähnte ich schon; bei ihm ist die Schwierigkeit nur Mittel, und wo er die schwierigsten gebraucht, da ist auch die Wirkung danach. Große Mittel, große Wirkung, großer Gehalt — freilich wo dies sich zusammenfindet, ist der Künstler auch unseres Rates nicht mehr bedürftig; bei Chopin finden wir allerdings die drei oft vereint. Einen andern und jüngern Einfluß hat Henselt auf unsern Komponisten geäußert; die 3te und 6te Etüde zeugen davon. Daß er sich indes länger in diesem Genre bewegen sollte, glauben wir kaum, — es ist eine Art Blumenmalerei, in der sich das erfindungsreichere Talent unmöglich auf die Zeit ge-

fallen kann; am Original lieben wir sie und haben es öfters ausgesprochen; der junge Künstler mache sich aber los davon und lass' ein Gebiet, auf welchem nur dem Zuerstkommenden Kränze blühen. Daß er trotzdem immer auf Herausbildung der in ihm wohnenden Melodie mit Fleiß bedacht sei, versteht sich von selbst. Mit Teilnahme haben wir des jungen Etüdenhelden gedacht; bald hoffen wir ihm auch auf andern und höheren Wegen zu begegnen; bei seinem Talent, auch zur Orchesterkomposition, wird er immer Würdigeres leisten, wozu wir ihm im voraus unsern besten kritischen Segen verleihen. —

»Songe et vérité« heißt die zweitgenannte Etüdensammlung, was sich allenfalls mit »Wahrheit und Dichtung« übersetzen ließe. Den Grund zu dieser Hauptüberschrift findet man in den Überschriften der einzelnen Stücke, die teils psychische Zustände, teils Naturszenen darstellen sollen. Viel Freundliches enthält das Heft, und der Verleger hat es in diesem Sinne ausgestattet. Was die Überschriften anlangt, so hätte sich der Komponist besser zuvor an Hrn. Rellstab in Berlin gewendet, der sie z. B. an Henselt billigt, an andern nicht, obwohl ohne Gründe[400]. Leichter und anders denken wir. Was ist's denn so Verwunderliches, wenn gute Freunde zusammensitzen, der Komponist ihnen vorspielt und letzterer, wie von einem Lichtstrahl getroffen, plötzlich ausruft: „Könnte man nicht dem oder jenem Stück eine treffliche Überschrift geben, und würde nicht das Opus unbeschreiblich dadurch gewinnen?" und der Komponist jubelt und überschreibt mit großen Buchstaben die betreffenden Stücke. Aus einem tieferen Grunde sind wohl auch die vorliegenden Überschriften nicht herzuleiten, die Musik war eher da als der Titel und erfüllt in flüchtiger Weise, was dieser andeutet. Am rein musikalischen Teil des Werkes hätte man manches zu loben, manches auszusetzen; zu loben das meist heiter Melodische, wie es sich namentlich in den »Les Rivaux«, »L'Innocence«, »Le Troubadour« benannten vorfindet; zu tadeln manches an der Form, die sich noch nicht immer klar und fest genug abrundet, wie auch die oft beleidigenden Ausweichungen in entlegene Tonarten (so in der 1ten von C-dur nach D-dur, in der 5ten von A-moll nach H-moll, in der 12ten von G-moll nach B-moll). Einigen Nummern versuchte der Komponist auch einen kontrapunktischen Anstrich zu geben, in denen sich indes der Mangel an tiefsten Studien am meisten verrät. Im ganzen aber gewähren die Etüden eine angenehme Unterhaltung und mögen als gut bürgerliche Kost exzentrischen Kunstjüngern wohl einmal beigegeben werden.

Der Name des Komponiſten der drittgenannten Sammlung — J. Roſenhain — kam ſchon öfters in der Zeitſchrift vor. Namentlich erwähnte ſie lobend ſchon vor Jahren eines Trios und ſprach dabei Hoffnungen aus, die ſein neues Werk — außer zwei Opern das bedeutendſte, was er ſeitdem geſchrieben — zum Teil erfüllt, zum Teil täuſcht. Getäuſcht ſieht man ſich, wenn man in den Etüden, im Vergleich zu früher, mehr Meiſterſchaft im Techniſchen, mehr Satzreinheit und Formenreichtum zu finden hofft; andererſeits erfreut es, den Komponiſten nach bedeutenderer Charakteriſtik ringend zu ſehen, ſich überhaupt der tieferen poetiſchen Richtung neuerer Tondichter anſchließend. Den Leſer gleich in das Werk einzuführen, mögen die Überſchriften der einzelnen Etüden hier ſtehen; wir finden eine »Elegie«, einen »Dialog«, »Schifferſtändchen«, ein »Lied«, ein Stück »Seereiſe« überſchrieben, zum Schluß einen »Sylphentanz«, außerdem ſechs Nummern ohne Überſchriften. Es kömmt mir bei ihrer Anzeige zuſtatten, ſie ſämtlich noch im Gedächtnis zu haben durch den lebendigen Vortrag des Komponiſten ſelbſt. Denn wie man auch eine Kompoſition mit Teilnahme aufzufaſſen bemüht iſt und ſich in ihr Innerſtes hineinzudenken, ſo lebt das Werk doch noch ganz anders unter den Händen des Schöpfers ſelbſt auf, und wäre die Ausführung ſogar eine mangelhafte, was indes in unſerm Falle nicht zu ſagen, da der Komponiſt gar wohl auf den Taſten zu Hauſe. So gewann namentlich die letzte auf dem Papier faſt dürftig ſehende Etüde, der »Sylphentanz«, in der Vortragsweiſe des Tonſetzers durch die beſondern Licht- und Schatteneffekte, wie ſie nur ein Spieler, der viel und lange ſtudiert, hervorzubringen vermag; ſo auch der »Dialog«, in dem ſich abwechſelnd und witzig hohe und tiefe Stimmen beantworten. Es ſind dieſe zwei Nummern vielleicht die effektvollſten der Sammlung. Doch zeigt ſich ziemlich in allen eine geſchäftige Phantaſie, wenn auch im ganzen mehr bekannten Vorbildern nachringend als eigenen neuen Flug verſuchend. Und hier mögen wohl auch die Lebensverhältniſſe des Künſtlers in Erwägung gezogen werden, der, noch ziemlich jung und noch nicht zur abgeſchloſſenen Eigentümlichkeit gelangt, vor einigen Jahren ſeinen alten Wohn- und Studienort Frankfurt mit Paris vertauſchte, dem großen Herd der verſchiedenſten Parteien und ihrer Führer, wo ein Neuling, der überdies ein leicht nachahmendes Talent beſitzt, doppelt auf ſich achten muß, ſich ſeine urſprüngliche Natur zu bewahren. Wenn daher in einigen Stücken der Sammlung eine ältere Schule, namentlich das Studium von Ries

und Moscheles nicht zu verkennen, so spricht sich in andern die Bekanntschaft mit andern Meistern des Tages so deutlich aus, daß man die Stücke dieser oder jener Gattung sogar verschiedenen Komponisten zuschreiben möchte. Und hier kann man nichts als dem Komponisten zurufen, sich seines Zieles klar bewußt zu werden, damit, was Eigentümliches von höherer Hand in ihn gelegt, sich nicht noch mehr zerstreue und verwerfe, wie dies z. B. bei Meyerbeer der Fall, der, ein eigentlicher Repräsentant seiner Nation, ohne Heimat und Vaterland, nach und nach von allen Völkern zu seiner Kunst geliehen. Auch unser junger Komponist gehört dieser klugen, kopfhellen Nation an, die in der Geschichte der neueren Musik einen so bedeutenden Einfluß gewonnen. Hoffen wir, daß er ihren Bessern nacheifere, daß er sein Talent nicht dem Beifall der Menge aufopfere, daß er deutsch und tüchtig bleibe, immer lernend, beobachtend und wieder aus sich heraus schaffend.

Vieles wäre noch über diese Etüdensammlung zu sagen, namentlich die oben gemachte Andeutung zu bekräftigen, daß sich der Komponist noch mehr der Satzreinheit bis ins kleinste hinein befleißigen, auch nicht ablassen möge, seinen Stücken mehr Rundung zu geben. Genüge das, auf die Sammlung als auf eine interessantere aufmerksam zu machen, die überdies dem Großmeister Cherubini gewidmet ist und schon deshalb zu einem strengeren Urteil auffordert, wie wir es mit dem besten Willen ausgesprochen[401].

Über die neuen Etüden von Kalkbrenner (Études de style et de perfectionnement composées pour servir de complément à la Méthode etc.) etwas dem Werke Ersprießliches zu sagen, wird mir schwer. Bin ich gereizt durch die Sagen, die auch bis zu uns gedrungen: daß nämlich Kalkbrenner sich gerade immer seiner neusten Kompositionen am meisten rühme, daß er seine eigenen Etüden ordentlich studiere, wie ein Schüler von sich selbst, — machte gerade dies meine Neugier rege, — aber ich gestehe, die Etüden haben mich wahrhaft melancholisch gestimmt. Phantasie, wo bist du, Gedanken, wo seid ihr, mochte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Fast nichts als trockene Formeln, Anfänge, Überbleibsel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönen. Dies aber ist das Los aller Künstler, die ihre Kunst nur an ihr Instrument hängen. Sie ergötzen, solange sie jung sind, solange sie Neues und immer Glänzenderes an Fertigkeit zu geben vermögen. Einstweilen aber tauchen jüngere Talente auf; was ehemals bewunderte Fertigkeit war, ist nun Kinderspiel für alle geworden. Jene

aber, an Beifall gewöhnt, können nicht mehr ohne ihn leben, wollen ihn erzwingen; aber keine Hand rührt sich ob der Bemühungen, und die Menge belächelt, was sie sonst anstaunte.

Kalkbrenner hat, wie er selbst erzählt, einen großen Teil seines Lebens der mechanischen Ausbildung seiner Hände gewidmet; einen Beethoven müßte das stören im Komponieren, geschweige denn das schwächere Talent. Und dann kömmt eben im Alter zum Vorschein, was Jugendreiz vormals zu verdecken verstand: der Mangel an tieferer vielseitiger Kenntnis, die Vernachlässigung der Studien großer Vorbilder. Könnte man sich einen Sebastian Bach, einen Beethoven phantasielos denken, sie würden im greiseren Alter noch immer Interessantes genug zutage gefördert haben, weil sie eben studiert, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewisses Alter hin manch Anmutiges hervorbringen können; dann aber fehlt es ihnen an Kraft, die Ansprüche zu erfüllen, die man an den Mann stellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blöße nur um so beleidigender. Wozu nun diese Etüden? Doch nicht für den Künstler, den Komponisten, die derlei nur zu durchfliegen brauchen, es auf ewige Zeiten beiseite zu legen! Aber auch nicht für Virtuosen und Studierende: für jene nicht, da ihnen schwerlich in den Etüden etwas Neues geboten wird, für diese nicht, die in früheren Kalkbrennerschen Etüden weit besser und bündiger haben können, was diese neuen in wenig veränderten Redensarten nur kümmerlich wiederholen. Daß unter 25 Stücken sich dennoch manches Artigere befinde, kann man wohl glauben; der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auch auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch, und von allen diesen Etüden ist keine einzige meisterhaft, d. h. groß in Erfindung und Ausführung. Da laßt uns lieber unsern alten ehrlichen Cramer hervorholen, unsern feingebildeten Moscheles, unsern phantasiereichen Chopin. Zum Studium mittelmäßiger Kompositionen haben wir keine Zeit.

Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etüden von Liszt zu berichten, die wir in der Überschrift genauer bezeichnet, und wir können den Leser gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Teilnahme für jene Etüdenwerke nur steigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeister, auf dem Titel mit Werk 1 als eine »Travail de la jeunesse« bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufschrift »Grandes Études« erschienene Sammlung auf. Bei genauerer Durch-

ſicht ergibt ſich denn, daß die meiſten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes ſind, das ſchon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erſchienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verſchollen, jetzt vom deutſchen Verleger wieder vorgeſucht und neu gedruckt worden iſt. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft koſtbar ausgeſtattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, ſo wird ſie ſicher und gerade jenes Umſtandes halber dem Klavierſpieler vom Fach, der ſie mit der erſten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein doppeltes Intereſſe gewähren müſſen. Aus der Vergleichung ergibt ſich nämlich fürs erſte der Unterſchied zwiſchen ſonſtiger und jetziger Klavierſpielweiſe, und wie die neuere an Reichtum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten ſucht, während andererſeits freilich die urſprüngliche Naivität, wie ſie dem erſten Jugenderguß innewohnte, in der jetzigen Geſtalt des Werkes faſt gänzlich unterdrückt erſcheint. Sodann gibt auch die neue Bearbeitung einen Maßſtab für des Künſtlers jetzige ganze geſteigerte Denk- und Gefühlsweiſe, geſtattet uns ſelbſt einen Blick in ſein geheimeres Geiſtesleben, wo wir freilich oft ſchwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden ſollen als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können ſcheint.

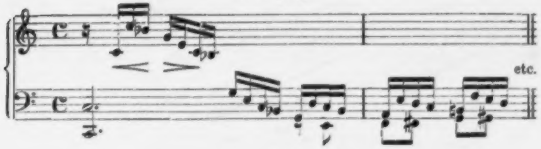
Über Liſzts Talent zur Kompoſition weichen die Urteile überhaupt ſo ſehr voneinander ab, daß ein Eingehen in die wichtigſten Momente, wo er jenes verſchiedenzeitig zur Erſcheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte ſteht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinſicht der Opuszahlen auf Liſzts Kompoſitionen eine wahrhafte Konfuſion herrſcht, daß auf den meiſten gar keine angegeben iſt, ſo daß man über die Zeit, wo ſie erſchienen, nur vermuten kann. Wie dem ſei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiſte zu tun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben ſteht in ſeiner Muſik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als Kind und Knabe ſchon bewundert, zeigt er ſich auch in ſeinen älteren Kompoſitionen oft ſehnſuchtsvoller, wie nach ſeiner deutſchen Heimat verlangend, oder frivoler vom leichten franzöſiſchen Weſen überſchäumt. Zu anhaltenden Studien in der Kompoſition ſcheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachſenen Meiſter gefunden zu haben; deſto mehr ſtudierte er als Virtuos, wie denn lebhafte muſikaliſche Naturen den ſchnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es

nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, das sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Äußerste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen »Apparitions«) in den trübsten Phantasien herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich andererseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopins, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Besinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden seiner Musik zieht sich doch immer der rosige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Komponist versäumt, nachzuholen. Sich vielleicht selbst nicht mehr als solcher genügend, fing er an, sich zu andern Komponisten zu flüchten, sie mit seiner Kunst zu verschönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er so feurig für sein Instrument zu übertragen wußte; oder er suchte sich, im Drange, Eigenes zu geben, seine älteren Sachen vor, sie sich von neuem auszuschmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuosität zu umgeben.

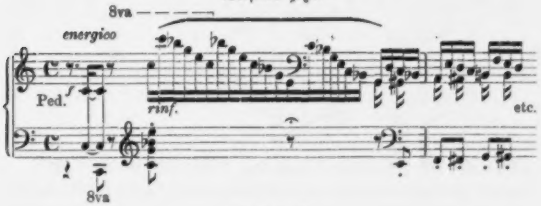
Nehme man das Vorstehende als eine Ansicht, als einen Versuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Liszt als Komponist genommen, sich durch sein überwiegendes Virtuosengenie zu erklären. Daß Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und andern Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt sich nur mutmaßen. Die Gunst seines Vaterlandes sich zu erwerben, müßte er freilich vor allem zur Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie sie sich so wohltuend in jenen älteren Etüden ausspricht, müßte er mit seinen Kompositionen eher den umgekehrten Prozeß, den der Erleichterung anstatt der Erschwerung vornehmen. Indes vergessen wir nicht, daß er eben Etüden geben wollte, und daß sich hier die neu komplizierte Schwierigkeit der Komposition durch den Zweck entschuldigt, der eben auf Überwindung der größten ausgeht.

Dem Leſer nun das Urteil über die vorliegenden Etüden, ihre urſprüngliche Geſtalt und die Art der Bearbeitung zu erleichtern, mögen hier einige Anfänge ſtehen:

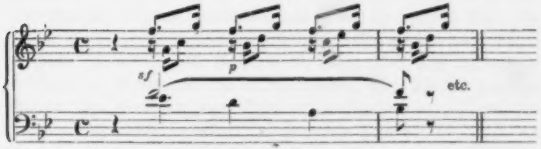
Nr. 1 ſonſt:



Dieſelbe jetzt:

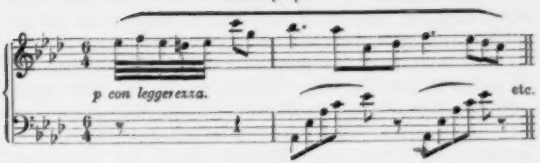


Nr. 5 ſonſt:

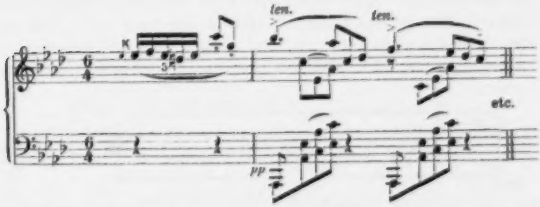


Dieſelbe jetzt:

Nr. 9 ſonſt:

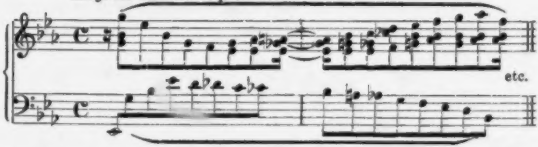


Dieſelbe jetzt:

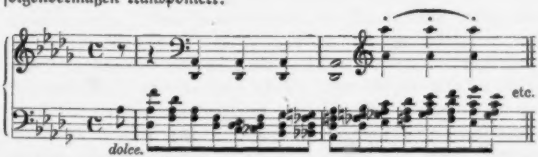


Man ſieht die Ähnlichkeit und den Unterſchied. Die Grundſtimmungen der Anfänge ſind meiſtens dieſelben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, ſtrotzender in der Harmonie, alles ſtärker aufgetragen; im Verlauf der Stücke finden ſich aber in der neuen Ausgabe ſo viele Abweichungen, daß das Original oft ganz in den Hintergrund tritt. So hat die 2te Etüde in A-moll eine Menge Zuſätze, einen neuen Schluß erhalten. In der 3ten (in F-dur) iſt die ältere Etüde noch weniger zu erkennen, die Bewegung eine andere worden, eine Melodie hinzugekommen, wie denn das ganze Stück in der Bearbeitung (bis auf den trivialeren Mittelſatz in A-dur) an Intereſſe zugenommen. In der 4ten (D-moll) hat er über die Figur des erſten Originals ebenfalls Melodie aufgebaut, einen beruhigenden Mittelſatz eingeſchaltet und zum Schluß jener Melodie neue Begleitungen gegeben. Eine totale Umwandlung hat die 5te erfahren uſw. uſw. Ganz neu ſind nun die folgenden drei und der Länge nach wohl die größten Etüden, die es gibt, keine nämlich unter 10 Seiten. Eine Kritik nach gewöhnlicher Weiſe über ſie anſtellen zu wollen, Quinten und Querſtände etwa herauszuſuchen und zu verbeſſern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man ſolche Kompoſitionen, ſie ſind mit den Händen dem Inſtrument abgerungen, ſie

müſſen uns durch ſie auf ihm entgegenklingen. Und auch ſehen muß man den Komponiſten; denn wie der Anblick jeder Virtuoſität erhebt und ſtärkt, ſo erſt jener unmittelbare, wo wir den Komponiſten ſelber mit ſeinem Inſtrumente ringen, es bändigen, es jedem ſeiner Laute gehorchen ſehen. Es ſind wahre Sturm- und Grauſetüden, Etüden für höchſtens zehn oder zwölf auf dieſer Welt[402]; ſchwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meiſten ſind ſie einigen jener Paganiniſchen für Violine verwandt, von denen Liſzt neuerdings auch welche für das Pianoforte zu übertragen beabſichtigt[403]. Die nun folgenden Nummern der neuen Ausgabe ſtützen ſich wiederum auf die ältere. Nr. 9 hat eine Einleitung erhalten und im Verlauf manch intereſſanten Zuſatz. Nr. 10 erſcheint ebenfalls breiter ausgeführt und freilich um das Zehnfache ſchwieriger. In Nr. 11 wird der Hauptgedanke:



folgendermaßen transponiert:



Im Verfolg der neuen Etüde tritt eine neue Figur hinzu über einen etwas platten Gedanken, dagegen der Mittelgeſang reizend und an Melodie das Innigſte, was die ganze Sammlung enthält, genannt werden muß. Die erwähnte Figur tritt dann noch einmal in größten Klaviermaſſen auf.

Nr. 12 endlich iſt ebenfalls eine Umarbeitung der letzten Etüde der älteren Arbeit und die urſprünglich in $^4/_4$-Takt geſetzte Melodie in $^6/_8$ umbrochen; ſie bietet eine Menge der ſchwierigſten Begleitungsarten, man weiß oft nicht, wo die Finger hernehmen. Die Nummern

6, 8 und 11 der Hofmeisterschen Ausgabe sind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt sie Liszt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.

Wie wir sagten, man muß alles dies von einem Meister, womöglich von Liszt selbst hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles, wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entschädigt. Aber mit Verlangen sehen wir seiner Ankunft entgegen, die er uns den nächsten Winter zugesagt[404]. Gerade mit diesen Etüden hat er bei seiner letzten Anwesenheit in Wien so erstaunlich gewirkt. Große Wirkungen setzen aber immer auch große Ursachen voraus, und ein Publikum läßt sich nicht umsonst enthusiasmieren. So bereite man sich durch vorläufige Durchsicht der beiden Sammlungen auf den Künstler vor; die beste Kritik wird er dann selbst geben am Klavier. —

---

76. Kamilla Pleyel.

I.

Auf dem Konzertzettel der Mad. Kamilla Pleyel prangten Kompositionen nebeneinander, die auf die würdigste Richtung der Künstlerin schließen ließen. Das G-moll-Konzert von Mendelssohn hatten wir vor kurzem von Mendelssohn selbst gehört. Es war interessant, das Spiel der lebhaften Französin mit dem des Meisters zu vergleichen; den letzten Satz nahm sie sogar schneller. Im übrigen mag der Komponist mit der immer musikalischen Auffassung sicher einverstanden gewesen sein, bis auf einzelne Gesangstellen, die wir einfacher, innerlicher, weniger affektvoll gespielt wünschten. Anders als andere Klaviervirtuosen, die gar kein ganzes Konzert mehr öffentlich zu Gehör zu bringen wagen, gab uns Mad. Pleyel sogar ein zweites, das Konzertstück von Weber, das gerade heute ein doppeltes Interesse bot, da es, der Vorgänger des Konzerts von Mendelssohn, an vielen Stellen in die Phantasie des, wie er's schrieb, noch jungen Künstlers verführerisch hineingespielt haben mag, sich übrigens in Zartheit und Feinheit des Ausbaues mit dem jüngern Werke wohl kaum messen kann. Mad. Pleyel trug es äußerst glücklich vor und mit derselben warmen Leidenschaft, mit der sie alle Musik aufzufassen scheint. So hatte sich auch

im Publikum bald jene freudige, mitteilende Stimmung verbreitet, wie sie nur nach Genuß und Wechselwirkung von Meisterwerk und Meisterspiel aufkommen kann. Von dem Stück, mit dem die Künstlerin den reichen Musikabend schloß, wünschten wir das gleiche sagen zu können, doch blieb hier das Geschick des schaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück; es war eine Komposition der Virtuosin, in der wir, selbst was aus Themen von Weber dazu genommen war, schöner gesetzt und bearbeitet wünschten. Doch war gerade hier der Beifall so rauschend, daß sie wiederholen mußte.

Mad. Pleyel gibt nächsten Sonnabend noch ein zweites Konzert und reist dann über Dresden und Wien nach Frankreich zurück. Die höchst interessante Frau wird überall durch ihr Spiel erfreuen und, mehr als das, durch ihre Vorliebe für das Edelste ihrer Kunst zu dessen Verbreitung mitwirken.

II.

Die Leistungen schienen durch den Enthusiasmus zu wachsen und dieser mit jenen. Die genialische Frau hatte schön gewählt: das C-moll-Konzert von Beethoven und »Oberons Zauberhorn« von Hummel, und im gestrigen Abonnementskonzert das Konzert in E-moll von Kalkbrenner und zum Schluß das Konzertstück von Weber wiederholt. Kalkbrenner war früher eine Zeitlang ihr Lehrer, daher die Wahl; sie spielte es hin, wie man ungefähr ein in jungen Jahren gelerntes Gedicht später einmal wie zum Vergnügen sich vorspricht; die vollendete Schule war in der Meisterin aufgegangen. Im Konzert von Beethoven traten andere Seiten ihrer musikalischen Natur vor; sie trug es würdig, ohne Fehl, im deutschen Sinne vor, daß uns die Musik wie ein Bild ansprach, während es in der Phantasie von Hummel wie aus luftigem Geisterreich zu uns herabklang. Das Konzert von Weber zog einen freudigen Aufstand nach sich; es flogen Blumen und Kränze auf die Dichterin. Das Publikum schwärmte. „Es ist mehr Poesie in dieser Frau als in zehn Thalbergs“, sagte jemand. Die Bewegung währte noch lang. Die feine, blumenhafte Gestalt der Künstlerin, ihr kindliches Verneigen, als ob ihr dieser Beifall nicht gebühre, noch mehr, was sie Tieferes durch ihre Kunst offenbarte, wird die Erinnerung noch in die Zukunft verfolgen. Mit den innigsten Wünschen sehen wir der scheidenden Künstlerin nach, daß sie vom Glück, mit dem sie so viele erfüllt, auch an sich selbst erfahren möge. —

Florestan.

77. Erinnerung an eine Freundin.

Von Eusebius.

— Im Künſtlerkreiſe, der ſich im Anfang des Jahres 1834 in unſerer Stadt zu bilden anfing, nahm Henriette Voigt, unſere jüngſt entſchlafene Freundin, eine beſondere Stellung ein; es ſei ihrer mit einigen Worten in dieſen Blättern gedacht, die jenem Vereine ihre Entſtehung verdanken, an denen die Hingeſchiedene das lebhafteſte Intereſſe nahm. Dies hauptſächlich durch Ludwig Schunkes, ihres Lehrers und Freundes, Mitwirkung. Bis zur Bekanntſchaft mit dieſem teuren Künſtler war Henriette Voigt vorzugsweiſe der älteren Schule zugetan. Eine Schülerin von Ludwig Berger in Berlin, ſpielte ſie beſonders deſſen Kompoſitionen mit begeiſterter Vorliebe, außerdem nur von Beethoven. Wir wußten das, und wie nun Floreſtan ſogenannte „Beethovenerinnen" nur mit Mühe anſprechen kann, ſo währte es lange, ehe er, zugleich mit Schunke, ein Verhältnis anknüpfte, das ſpäter eine Menge ſo freundlicher Erlebniſſe zur Folge hatte[405]. Nur einen Schritt in ihr Haus getan, und der Künſtler fühlte ſich heimiſch darin. Aufgehängt waren über dem Flügel die Bildniſſe der beſten Meiſter, eine ausgewählte muſikaliſche Bibliothek ſtand zur Verfügung; der Muſiker, ſchien es, war Herr im Haus, die Muſik die oberſte Göttin; mit einem Wort, Wirt und Wirtin ſahen an den Augen ab, was Muſikers Wünſche ſein mochten. In dieſem Sinne wird noch mancher fremd und unbekannt Hergekommene des gaſtfreien Hauſes gedenken. Schunke wohnte ſich bald ein; durch ihn wurde Henriette auch auf die neueren Richtungen aufmerkſam, die nach Beethovens und Webers Tod ſich geltend gemacht. So wurde Franz Schubert vorgenommen, und verſteht es jemand, muſikaliſche Sympathien anzufachen, ſo iſt er es durch ſeine vierhändigen Kompoſitionen, die ſchneller als Worte die Gemüter zuſammenführen. Daneben waren Mendelsſohn und Chopin aufgetaucht; der Meiſterzauber des erſteren hatte die Frau bis zur Verehrung eingenommen, während ſie die Kompoſitionen des andern lieber ſpielen hörte als ſelbſt ſpielte. Ein anderer hochgeſchätzter Gaſt des Hauſes war Hofrat Rochlitz, der ſich gern von der Freundin vom Leben und Weben der jüngern Künſtler erzählen, von ihren Leiſtungen ſich durch ihr Spiel unterrichten ließ. Dazu ſtand ſie mit vielen namhaften Künſtlern in lebhaftem Briefwechſel, daß auch der Auswärtigen mit Teilnahme gedacht wurde. Dieſem regen Leben wurde leider und zu früh gerade der entrückt, der es zum größten Teil

hervorgerufen. Ludwig Schunkes Krankheit nahm im Verlauf des Jahres 1834 eine immer drohendere Geſtalt an. Eine treuere Pflegerin konnte er nicht leicht finden als unſere Freundin, und könnten Menſchenhände den Tod abwenden, ſo müßten es ihre vermocht haben, aus denen er Troſt und Ermutigung bis zum letzten Atemzuge empfing. Er ſtarb, jung, als Künſtler vor ſeinem Ziel, aber unvergeſſen und geliebt von vielen. Seitdem klopfte wohl noch mancher andere Künſtler an das bekannte gaſtfreundliche Haus an, bildeten ſich neue Verhältniſſe; zu ſolch innigem und bedeutendem Ganzen wollte ſich aber keines mehr geſtalten; die zerriſſene Saite klang noch lange nach. Bald fünf Jahre ſpäter ſtarb die Freundin an derſelben Krankheit, jener verzehrenden, die die Natur dem Siechenden ſo gütig zu verbergen weiß, daß er von Tag zu Tag an Kräften zuzunehmen glaubt, und ſo ſeltſam täuſchte ſie die Kranke — die doch eines Tages von den trübſten Ahnungen ergriffen wurde —, daß ſie ſich eben deshalb, und weil Schwindſüchtige nur ſelten an Tod glauben, gerade mit jenen Ahnungen zu neuen Lebenshoffnungen tröſtete. Bis zum letzten Augenblicke behielt ſie aber dieſelbe Liebe zur Muſik, dieſelbe aufopfernde Anhänglichkeit an ihre Meiſter und zeigte ſie es in ſo kleinen Zügen, wie daß ſie oft ſelbſt Blumen und Früchte einkaufte, ſie einem verehrten Künſtler[406] heimlich oder offen zuzuſchicken. So ließ ſie noch oft Schunkes Grab bekränzen, auf dem ſie ſchon vorher einen Denkſtein hatte ſetzen laſſen. So ſteuerte ſie überall bei, wo es Muſik und Muſiker galt, wozu ihr äußere günſtige Verhältniſſe und ein ihren Lieblingsgedanken nirgends verwehrender Gatte freundlich zur Seite ſtanden.

Vorzügliche Sorgfalt verwendete ſie auf ihr Album; es war ihr Teuerſtes, das ſie nicht für Juwelen hingegeben hätte; auch finden ſich faſt alle ausgezeichneten Muſiker der Gegenwart darin[407]. Mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Anmut ſchrieb ſie auch Briefe; dieſe und die Antworten darauf geben eine intereſſante Sammlung, aus der wir indes, da ſie meiſt noch zu nahe Zuſtände berühren, etwas mitzuteilen verhindert werden. In ihren Tagebüchern wechſelt Proſa und gebundene Rede, meiſtens auf Kunſt und Künſtler Bezügliches ausſprechend. Ihr Geiſt raſtete ſelten, etwas wenigſtens mußte jeden Tag faſt der geliebten Muſik getan werden. Dabei war ſie muſterhafte Hausfrau und Mutter[408].

Ihr Klavierſpiel hatte die Vorzüge, die L. Bergers Schule eigen; ſie ſpielte korrekt, zierlich, gern, doch nicht ohne Ängſtlichkeit, wenn mehrere

zuhörten. Den Grundſätzen ihrer Schule hing ſie lange und mit Strenge an, ſo daß ſie z. B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war. Nie aber hörten wir jemals eine ſchlechte Kompoſition von ihr ſpielen, nie auch munterte ſie Schlechtes auf; als Wirtin vielleicht genötigt, es hinnehmen zu müſſen, zog ſie dann lieber vor zu ſchweigen, trotz aller Aufmerkſamkeit für die Perſon des Künſtlers im übrigen.

Noch im Winter 1836 machte ihr L. Berger die Freude, ſie zu beſuchen und in ihrem Hauſe zu wohnen. Der Anmeldebrief möge hier als charakteriſtiſch eine Stelle finden.

Dresden, 24. Oktober 1836.

Mein teures, beſtes Jettchen, nach langem Aufſchub erſcheint endlich der Prüfungstag auch für Sie! Sehen Sie ihm mit ruhiger chriſtlicher Ergebung entgegen; niemand kann ſeinem Schickſale entgehen. —

Noch in dieſer Woche, etwa Donnerstag, Freitag, wird plötzlich jemand bei Ihnen anpochen und um einige Tage und Nächte Herberge und homöopathiſche Atzung bitten, der Küchenzettel iſt nicht ſchwierig: „Suppe und Fleiſch"! — Sein Treiben oder Vorhaben: nächſt einigen männlichen Bekannten und Freunden, die Frauen Voigt und Lipſia zu ſehen. Dann möchte er einige ſeiner eigenen Kinder — übel- oder wohlgeratene — dort verkaufen[409]. Aus geſetzmäßiger oder wilder Ehe — ſie ſind ziemlich, ja manche unziemlich herangewachſen und ſollen ihren Weg unter den Menſchen nun ſelbſt finden lernen. Ein paar davon führt er mit ſich, die übrigen werden im Sacke verkauft, oder mit der bekannten weiland Müncheberger Torkeule[410] erſchlagen! —

Nun, liebes Jettchen, fürchten Sie ſich nicht. Beſſer, Sie, Ihr lieber Herr und Hausvogt nebſt Frl. Tochter[411] freuen ſich einigermaßen im voraus auf den Beſuch Ihres alten Freundes und rufen freundlich und mutig ihm entgegen: Herein! herein! lieber guter Freund! Sei'n Sie uns herzlich willkommen und nehmen Sie mit einfachen, ſtillen Leuten vorlieb, Sie beſter, alter

Freund Berger aus Berlin.

Er ging ſeiner Schülerin nur wenige Monate voraus, im Februar dieſes Jahres. Es findet ſich in Henriettens Tagebüchern ein Gedicht über den Todesfall, und darin folgende Stelle:

Immerdar künd' ich mit Luſt, was Du uns als Denkmal gelaſſen,
Was Du begeiſtert ſchufſt, was Du, ein Künſtler, uns gabſt.
Höheren Strebens erfüllt, blieb fremd Dir das Niedre, Gemeine,
Was aus der Bruſt Dir quoll, mahnt an die beſſere Zeit,

Wo noch die heilige Kunst, veredelnd die Herzen der Menge,
Nicht nur durch äußeren Glanz Sänger und Hörer verband.
Schmerzlich erfüllt uns das Bild, auch Du zur Ruhe gegangen,
Einer der wenigen noch, die da geschützet ihr Recht — — [412].

Am 24. Februar 1839.

Besser als ich vermag, charakterisiert sie sich selbst in ihren Tagebüchern.

31. August 1836. — Ich kann mir nicht helfen — ich sehe das jetzige Treiben und Schaffen der Musik nur als eine Durchgangsperiode an (Ausnahmen lasse ich gelten), woraus sich noch Besseres und Klareres entwickeln muß — es ist ein Kämpfen und Ringen, aber der Sieg liegt wohl noch weit. —

10. Septr. 1836. — Warum erlernt man heutzutage so viele Sprachen? wahrlich, um mit vielen Zungen dieselben Fadaisen zu reden — wenn doch jeder erst seine Muttersprache richtig spräche und schriebe! —

13. Septr. — Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantasie und neue Etüden von sich — interessanter Mensch, noch interessanteres Spiel — es griff mich seltsam an. Die Überreizung seiner phantastischen Art und Weise teilt sich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Atem an mich. Bewundernswürdig ist die Leichtigkeit, mit der diese samtenen Finger über die Tasten gleiten, fliehen möcht' ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiele zeigte. —

10. Okt. — Sonderbar, wie mancher Hang, der sich schon in der Kindheit offenbart, bis in späte Jahre an uns haften bleibt, so auch das Gegenteil — jegliches Widerstreben. — Von jeher fühlte ich Abneigung gegen alle Seiltänzergeschichten, Bereiterkünste u. dgl. — so hat sich diese Ansicht ganz unbewußt in die Kunst hinübergeschlichen, und wenn ich auch für den Augenblick mich zum Staunen hinreißen lasse, so kehrt bald mein angeborner Widerwille zurück. — Nur keine Seiltänzereien in der Musik — wie wird dies Heiligtum dadurch profaniert. — Künstelei ist ja keine Kunst — wie oft wird das heutzutage verwechselt. Alles muß die Natur zur Grundlage haben: wenn auch die jüngere, weiterstrebende Schwester, die Kunst, höher hinauf in geistige Sphäre treibt, die Grundlage hat sie doch von der älteren Schwester — denn gäbe es ohne Natur wahre Kunst, ohne Gott eine Welt? und doch wird diese mehr angestaunt und der Gott oft darüber vergessen! —

20. Okt. — Welche reine Freude genoß ich heute durch den Blick in eine ausgezeichnete, hochgebildete Seele: — ich las einen Aufſatz von Moſcheles über Schumanns Sonate — er iſt ein Meiſterſtück voller Einſicht, Klarheit — er trifft immer das Wahre und ſagt uns durch ein paar Worte das vollſtändigſte Urteil. — Wie wohl tut es, ſolche goldene Früchte zu erblicken in einer Zeit, wo das geiſtige Obſt meiſt unreif abgenommen wird. — Moſcheles, hätte er mich geſehen, hätte mich um meine Freude über ſeine Worte beneiden müſſen. —

21. Okt. — Wie paßte heute des Altvaters Haydn koſtbare B-dur-Sinfonie zu Moſcheles' Aufſatz — dieſe Sonnenklarheit! — Himmlicher Wohllaut liegt in dieſen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken laſſen, die nichts erzeugen als Frohſinn, Luſt am Daſein, kindliche Freude über alles, und — welch ein Verdienſt hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, dieſe krankhafte Epoche in der Muſik, wo man ſo ſelten innerlich befriedigt wird. —

3. Nov. — Heute ſpielte Mendelsſohn das G-dur-Konzert von Beethoven mit einer Meiſterſchaft und Vollendung, die alle hinriß. — Ich hatte einen Genuß wie ſelten im Leben, und ich ſaß da, ohne zu atmen, ohne ein Glied zu rühren, aus Furcht vor Störung. — Die Angſt nun, nach dem Ende mit den Leuten ſprechen zu müſſen, ſchiefe Urteile und Bemerkungen zu hören! — ich mußte den Saal verlaſſen und in die friſche Luft. —

20. Febr. 1837. — Nie betete ich das Vaterunſer frommer als heute, vor dem Bette meines Kindes kniend, mit einer Inbrunſt, als wäre es Gott ſelbſt, vor dem ich in Andacht niederſänke. —

11. Juni. — Ich begreife nicht, wie ſo viele Mütter (und ich erfahre es täglich im Leben) ihre Kinder fortſchicken können, um freier zu atmen — ich atme nur frei, wenn mein Kind bei mir iſt, ſonſt läßt es mir nirgends Ruhe — und wie kann man ſich des Genuſſes berauben, es ſo lange und ſo oft als nur möglich zu ſehen? —

13. März 1838. — Mendelsſohns »Paulus« iſt ein Normalwerk, und wird eine ſeiner Kompoſitionen ihn unſterblich machen, ſo iſt es, dünkt mich, dies Oratorium. Ich ſagte es bald nach den erſten Proben, die ich mitſang, da mir alles daraus gleich ſo klar in Ohr und Herz drang, und jetzt beſtätigt es die Aufnahme, die dieſe Schöpfung überall findet. Wie glücklich wir, die wir es unter des Meiſters eigener Leitung hören und ausführen dürfen! —

12. April. — Welch eine traurige Empfindung es allemal in mir zurückläßt, eine Virtuosenfamilie zu hören! — Wenn das ganze Leben eines Menschen nur auf Mechanik gerichtet ist, so wird schon das Dasein des Geistes schwer vergeudet! — Nun höre man die Leistungen solcher von früh an zur Musik gepeitschten Kinder, dieses unreife oder überreife Wesen — ach mir ist dabei so bange zumute — ich möchte diese armen Geschöpfe auf andere Bahnen bringen, ich kann sie nicht bewundern, nur beklagen. —

25. April. — Nach und nach ist es mir gleichgültig geworden, was die Welt denkt und sagt. — Von mir denken die Leute, ich spiele ungeheuer viel und lebe meinen Lieblingsbeschäftigungen, während in Wirklichkeit Wochen vergehen, ohne den Flügel zu öffnen, daß ich spiele, lese und sonst etwas treibe, als — dieses schreibe in einer Zeit, wo andere schlafen, ruhen oder die edle Zeit in Gesellschaften zubringen, — das ist aber der Unterschied des emporstrebenden Menschen, daß er denkt und wacht, auch während er niedere Arbeiten verrichtet, daß er fortschreitet unter allen Verhältnissen — aber dieses Fortschreiten können die Leute nicht begreifen und meinen, nur im Studieren liege das Weiterkommen — es liegt ganz wo anders, sonst käme aus so vielen studierenden Köpfen nicht so viel Stroh und Holz heraus.

15. Septr. — Heute sangen wir den »Paulus« in erleuchteter Kirche. — Ich habe nun in diesem wie im vorigen Jahre alle Proben mitgemacht und kenne das Werk ziemlich in- und auswendig, dennoch weiß ich keinen ähnlichen Eindruck — diese Größe und Erhabenheit und dies tiefe innige Gefühl — man wird durch und durch beseligt. — O! die Freude, unter seiner Leitung dieses Werk zu singen, in seine Ansichten einzugehen! —

22. Septr. — Heute war ich in einem Laden, wo das Neueste der Messe zu sehen war in ungeheurer Fülle, und nur Putzsachen! — Diese Menschen alle, die da kauften, diese Menge, die da verkauften, ein Drängen und Treiben zum Wahnsinn! Alle liefen durcheinander, und viele verloren fast ihren Kopf über das, was sie darauf setzen wollten. — Es drängte sich mir unwillkürlich eine Träne ins Auge, mir fiel Himmel und Erde so schwer aufs Herz — ich dachte: diese Anstrengungen alle, wozu? warum? — um zu leben doch nicht? nein, um sich das Leben auszuschmücken! — O vor allen künstlichen Blumen werden am Ende die Leute die unseres Schöpfers nicht mehr ansehen — — ich mußte fort.

Das Tagebuch für 1839 enthält nichts als die einzigen ahnungsschweren Worte:

3. Januar 1839. — Mit welch bangen, bewegten Gefühlen begrüße ich das neue Jahr — was wird es mir bringen, Freude oder Trauer? — Werde ich am Schlusse desselben noch hier weilen auf der Erde? — Mut und Standhaftigkeit! — Gott hilft mir gewiß, so oder so[413]!

78. Sonaten für Pianoforte.

Louis Lacombe, Phantastische Sonate. Werk 1.
Stephan Heller, Sonate. Werk 9.
F. W. Grund, Große Sonate. Werk 27.

Knabe, Jüngling und Mann können kaum mehr voneinander verschieden sein als obige Sonatenwerke, und wüßt' ich nicht zufällig, daß ihre Verfasser wirklich in solchem Alterverhältnis zueinander stehen, so müßten es ihre Arbeiten verraten. Unter dem Knaben verstehe man aber keinen deutschen, sondern einen französischen, einen von jenen frühmutigen, wie man sie in Pariser Emeuten wohl manchmal Barrikaden errichten sieht, die in einer Anwandlung von Lebensüberdruß die Waffe wohl gegen sich selbst anlegten, — oder musikalisch deutlicher, ein Berliozianer, der auch das Seinige beitragen will zur französischen Romantik, mit viel Courage und einiger Phantasie begabt, ein lebhafter, interessanter, nie verlegener Bursche. Daß er sich gerade auf die Sonate geworfen, eine Musikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutschland selbst kaum mehr als geduldet wird, ist wohl aus seinem längeren Aufenthalt in Deutschland herzuschreiben, wo er sich schon vor Jahren als klavierspielendes Kind Namen machte, und seitdem ist er als Spieler bedeutend vorgeschritten. Seine Sonate erinnere ich mich von ihm selbst gehört zu haben in einem Konzert in Wien; er spielte sie höchst fertig, mit glänzendem Anschlag und goldrein. Wien hatte außer Thalberg kaum einen, der ihm im Spiel die Spitze bieten können. Die Komposition wurde damals fast einstimmig vom Publikum dahin gestellt, wo sie hingehört, als ein nicht talentloser Versuch, der nur unter den Händen eines guten Spielers, des Komponisten selbst, bis zum Schluß zu genießen, während er unter andern mitleidlos zu Grabe getragen worden wäre. So ist's mit Schülerarbeiten, und man mache die Probe. Ein schlechter Klavierkomponist gebe seine Mache einem schlechten Klavierspieler, ein Orchesterkomponist sie einer ungeschickten Masse, so treten

die Schwächen erſt recht ſchreiend heraus, während andererſeits eine Meiſterkompoſition auch von Stümperhänden nicht ganz totzumachen. Trotz der Mängel der jungen Sonate dürfen wir aber des Komponiſten ſelteneres Streben, aus dem Ganzen zu formen, willig anerkennen. Was ſich Trivialeres in ihr findet, iſt zunächſt einem Mißverſtehen des neuern ſogenannten ſinfoniſtiſchen Klavierſtils und -ſpiels zuzuſchreiben. Das Klavier ſoll in ſeiner Weiſe, mit ſeinen Mitteln Maſſen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen und kann es, nur aber nicht, daß es wie ein arrangiertes Orcheſtertutti ausſieht, Tremolos in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl. Solche Stellen ausgenommen, enthält die Sonate auch manche wertvollere, ſo gleich der natürliche Hauptgeſang im erſten Teil, wie denn überhaupt die erſten Seiten Gang und Bewegung haben, bis auf den Eintritt des Mittelteils und deſſen Fortführung, jene Stelle in der Sonate und Sinfonie, wo der Schüler meiſtens verunglückt. Das Andante iſt ſchwach; auch in ihm herrſcht jener unrichtig auf das Klavier übertragene Orcheſtercharakter; nicht minder im Scherzo, doch weniger dürftig. Anklänge an Beethovenſche Sinfonien finden ſich, wie in der ganzen Sonate, ſo namentlich im Scherzo. Der letzte Satz iſt franzöſiſch, Auberiſch, Straußiſch oder wie man will, am Schluß mit Thalbergſchen Sprüngen, die wenig in eine Sonate paſſen, bis zuletzt alles in Rauch und Flammen aufgeht und vom Spektakel, wie nach dem Fallen des Vorhanges, kaum mehr übrigbleibt als der Schwefelgeruch nach einem Theaterwetter. In Summa, der Komponiſt rette ſich vor dem überhandnehmenden Virtuoſen durch Fleiß und Studien in der Kompoſition; ohne Schüler geweſen zu ſein, iſt noch keiner ein Meiſter geworden, und iſt der Meiſter ja ſelbſt wieder nur ein höherer Lehrling, und der Beethovenſchen Sonate in B-dur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethovenſche voraus.

Fängt freilich jemand ſo an wie Stephan Heller[414], deſſen Sonate wir als die Arbeit eines Jünglings bezeichneten, ſo erlaſſen wir ihm einige von den 31; er wird ſchon mit der 10ten Meiſterhaftes zu geben wiſſen. Ohne viel Worte, in dieſer erſten Sonate ſteckt ſo viel Mutterwitz, daß wir uns vor künftigen fürchten dürfen, ſo viel genialiſches Blut, daß man eine ziemliche Reihe Pariſer Komponiſten auf die Dauer damit verſehen könnte. So kündigt ſich nur ein wirkliches Talent an und fordert den Scharfſinn der Kritik heraus, daß ſie ihm nur beikommen möchte, wenn ſie Luſt hätte. Ich wüßte Achillesferſen; aber der Komponiſt iſt außer ein guter Kämpfer, wie der griechiſche Held, auch ein

guter Läufer; im Augenblicke, wo man ihm beispringen will, ergreift er lachend die Flucht, im nächsten Moment sich wieder kampffertig zu zeigen; er ist ein schlauer Komponist, der jedem Tadel mit einem besseren Gedanken zuvorkommt als dem erwarteten, mehr von den Grazien geliebt als ihnen folgend, und seine Sonate ein rechter Vorwurf für ordentliche Rezensenten, die es immer erst hinterher sagen, wie etwas nicht sein soll. Also zeigt sich Stephan Heller in seiner Sonate. Man wird fragen, wer, wo ist er? — worauf die kurze Antwort: „Er ist ein geborner Ungar, reiste schon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief sich später leider nach Paris.“ Die Sonate kenn' ich schon seit einigen Jahren im Manuskript. Der Komponist schickte sie mir in vierteljährlichen Absätzen zu, nicht der Spannung wegen, sondern weil er, wie er sich ausdrückte, langsam brüte und mit viel Zeitverlust, und „was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer?“ — So liegt sie nun fertig da, das geflügelte Kind einer seltenen Phantasie mit seinem klassisch-romantischen Doppelgesicht und der vorgehaltenen humoristischen Maske. Wer etwas liebt, glaubt es auch am besten zu verstehen, und in einem von Beethoven wiederklingenden Konzertsaale stehen oft Dutzende von Jünglingen, selig im Herzen, von denen jeder für sich denkt: „So wie ich versteht ihn doch niemand.“ Im besten Sinne getrau' ich mir denn die Sonate zu erklären als ein Stück aus dem Leben des Komponisten selber, das er wissend oder unwissend in seine Kunst übersetzte, ein Stück mit so viel innerem Mondschein und Nachtigallzauber, wie es nur der Jugend zu schaffen möglich, in das wohl auch oft eine Jean Paulsche Satyrhand hineingreift, damit es sich nicht zu weit entferne vom gemeinen Lebensmarkt. Irr' ich nicht, so wollte es der Komponist sogar einer Jean Paulschen Person dedizieren, der Liane von Froulay; ein Gedanke, den ihm mancher andere Dedikator sehr verdenken möchte, da das Mädchen schon längst gestorben, und überdies ja nur in einem Buch. Aber Liane hätte die Sonate verstanden, wenn auch mit Beihilfe Siebenkäses, der ja selbst einen „Schwanzstern“, ein Extrablatt, eingeschaltet im Scherzo. Die Sonate möge denn ihren Lauf antreten durch diese prosaische Welt. Spuren wird sie überall zurücklassen. Die Alten werden die Perücken schütteln, Organisten über Fugenlosigkeit schreien und Flachsenfingensche Hofräte fragen, ob das auch ad majorem Dei gloriam[415] komponiert wäre, was ja Zweck der Musik, und Verdienst nebenbei? — Einstweilen halte sich der jugendliche Dichter brav beieinander, lasse die Weltstadt vergebens um sich tosen und toben

und kehre bald mit doppeltem Reichtume heim. Und bringt er uns dann seine 10te Sonate mit, wollen wir ihm freudig diese Zeilen vorhalten, wo wir auf ihn als auf einen der Witzigsten und Talentvollsten mit schönen Hoffnungen hingewiesen.

Es bleibt uns noch die dritte Sonate übrig, von F. W. Grund nämlich; Grund genug, wie Florestan wortspielt, etwas Wertes und Tüchtiges zu erwarten. Hut ab vor dem ersten Satz! Er gilt mir die ganze Sonate; in ihm ist Weihe, Schwung und Phantasie; die andern stehen zurück. Es gibt eine ähnlich geformte Sonate von Beethoven, eine der wundervollsten, wo dem kühn leidenschaftlichen ersten Satz (in E-moll) ein einfacher arioser (in E-dur) nachfolgt und damit schließt. Die von Grund ist ähnlich angelegt; aber zur Erfindung des ersten Satzes stehen, wie gesagt, die andern zu blaß daneben. Vielleicht, daß diese erst spätere Zeit nach Vollendung des ersten geschrieben sind, wo dann kommt, daß der Komponist nicht mehr in der ursprünglichen Stimmung fortzufahren weiß. Denn so fein wühlt die Phantasie des Musikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeschüttet, sie später nur durch glücklichen Zufall in seltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, beiseite gelegtes Werk nur selten ein fertiges; lieber fange der Komponist ein neues an, entschlage sich der Stimmung ganz. Wär' es aber mit der Sonate von Grund nicht so, wie ich vermute, so müßte man den Abstand des ersten Satzes von den andern für einen Nachlaß an schöpferischer Kraft ansehen: ein Vorwurf, der ungleich mehr schmerzen würde. Genug, der erste Satz reicht hin, dem Komponisten unsere Achtung zuzusprechen. Die Tonart des Satzes ist G-moll, jene Lieblingstonart der Musiker, aus der schon manches Meisterwerk hervorgegangen: der Charakter dem Beiwort entsprechend, das wir im Anfang des Aufsatzes vergleichsweise aussprachen. Der würdige, vielleicht zu anspruchslos zurücktretende Mann möge weniger sparsam sein mit Veröffentlichung seiner Werke; der Teilnahme der Besten sei er versichert.

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840. — Die C-dur-Sinfonie von F. Schubert. — Konzerte und Konzertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter. — H. W. Ernſt. — Die vier Ouvertüren zu »Fidelio«. — »Die Zerſtörung Jeruſalems«, Oratorium von F. Hiller. — A. Lwoff. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Franz Liſzt I. II. — Gutenbergfeſt in Leipzig. — Däniſche Oper. — Mendelsſohns Orgelkonzert. — Drei gute Liederhefte. — Trios für Pianoforte. — Muſikleben in Leipzig 1839—40.

79. Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitschrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semester. Gedanken aller Art schließen sich an solchen Abschnitt, Wünsche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man sich gern an dem schönen Fest. Im Kampf der Meinungen, selbst mit kämpfend und meinend, haben wir an dem einen festgehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen. Unerschütterlich steht auch in uns die Ansicht, daß wir noch keineswegs am Ende unserer Kunst sind, daß noch viel zu tun übrigbleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unsern Hoffnungen auf eine neue reiche Blütenzeit der Musik bestärken, und daß noch größere erscheinen werden. Ohne solche Hoffnungen — was wär' all das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunst zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen sich getraute? Die anderen aber, die sich kräftiger fühlen, die sich für mehr halten als pompejanische Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Palästen und Tempeln nicht die Kraft und Zeit verloren, selbst neue aufbauen zu lernen, — möchten sich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmsten Anerkennung unsererseits können sie sich versichert halten [41].

---

80. Die C-dur-Sinfonie von Franz Schubert.

Der Musiker, der zum erstenmal Wien besucht, mag sich wohl eine Weile lang an dem festlichen Rauschen in den Straßen ergötzen können und oft und verwundernd immer vor dem Stephansturme stehen geblieben sein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als alles, was die Stadt sonst an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichsten seiner Kunst nur wenige Schritte voneinander ruhen. So mag denn, wie ich, schon mancher junge

Muſiker bald nach den erſten geräuſchvollen Tagen hinausgewandert ſein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Roſenſtrauch, wie ich ihn an Beethovens Grab hingepflanzt fand. Franz Schuberts Ruheſtätte war ungeſchmückt. So war endlich ein heißer Wunſch meines Lebens in Erfüllung gegangen, und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den einen beneidend, irr' ich nicht, einen Grafen O'donnel, der zwiſchen beiden mitten innen liegt[417]. Einem großen Mann zum erſtenmal ins Angeſicht zu ſchauen, ſeine Hand zu faſſen, gehört wohl zu jedes erſehnteſten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künſtler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchſten verehre unter den neueren Künſtlern, ſo hätte ich nach jenem Gräberbeſuch ſo gern wenigſtens jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen nähergeſtanden, und am liebſten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhauſewege, daß ja Schuberts Bruder, Ferdinand, noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald ſuchte ich ihn auf und fand ihn ſeinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büſte ſchien, die neben Schuberts Grabe ſteht, mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Muſik gleichviel im Ausdruck des Geſichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für ſeinen Bruder, wie ich ſie oft öffentlich ausgeſprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Überſchrift »Reliquien« mit ſeiner Bewilligung in der Zeitſchrift[418] mitgeteilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen ſehen, die ſich noch von Franz Sch.s Kompoſitionen in ſeinen Händen befinden. Der Reichtum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeſchauernd; wo zuerſt hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Sinfonien, von denen viele noch gar nicht gehört worden ſind, ja oft vorgenommen, als zu ſchwierig und ſchwülſtig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eignen Konzertverhältniſſe, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zuſammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer ſeinen Liedern von ſeinen größeren Inſtrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß, wie lange auch die Sinfonie, von der wir heute ſprechen, verſtäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verſtändigt, ſie nach Leipzig zu ſchicken an die Direktion der Gewandhauskonzerte oder an den Künſtler ſelbſt, der ſie leitet[419], deſſen feinem Blicke ja kaum die ſchüchtern aufknoſpende Schönheit entgeht, geſchweige denn

ſo offenkundige, meiſterhaft ſtrahlende. So ging es in Erfüllung. Die Sinfonie kam in Leipzig an, wurde gehört, verſtanden, wieder gehört und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die tätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigentum an ſich, und ſo liegt ſie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünſchten.

Sag' ich es gleich offen: wer dieſe Sinfonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunſt geſchenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angeſehen werden. Es iſt ſo oft und zum Verdruß der Komponiſten geſagt worden, „nach Beethoven abzuſtehen von ſinfoniſtiſchen Plänen", und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orcheſterwerken, die aber immer mehr zur Beurteilung des Bildungsganges ihrer Komponiſten von Intereſſe waren, einen entſchiedenen Einfluß aber auf die Maſſe wie auf das Fortſchreiten der Gattung nicht übten, das meiſte andere nur mattes Spiegelgebild Beethovenſcher Weiſen war, jener lahmen langweiligen Sinfoniemacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart paſſabel nachzuſchatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als intereſſanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfeſt, phantaſiereich und vielſeitig ſich ſchon in ſo vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Sinfonie von ſeiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch ſie der Maſſe beizukommen, iſt nun in herrlichſter Weiſe eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die 9te Sinfonie von Beethoven fortſetzen zu wollen, ſondern, ein fleißiger Künſtler, ſchuf er unausgeſetzt aus ſich heraus, eine Sinfonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich ſeine ſiebente zu ſehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugeſehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, iſt vielleicht das einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid tun könnte, was auch ſelbſt zum Mißverſtehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinſte darunter wird noch immer ihre Franz Schubertſche Bedeutung haben; ja die Wiener Sinfonienausſchreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nötig war, gar nicht ſo weit zu ſuchen brauchen, da er ſiebenfach in Ferdinand Schuberts Studierſtübchen in einer Vorſtadt Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verſchenken. So iſt's oft: ſpricht man in Wien

z. B. von — —[420], ſo wiſſen ſie des Preiſens ihres Franz Schubert kein Ende; ſind ſie aber unter ſich, ſo gilt ihnen weder der eine noch der andere etwas Beſonderes. Wie dem ſei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geiſtes, die aus dieſem koſtbaren Werke quillt. Es iſt wahr, dies Wien mit ſeinem Stephansturm, ſeinen ſchönen Frauen, ſeinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, ſich in die blühende Ebene hinſtreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufſteigt, dies Wien mit all ſeinen Erinnerungen an die größten deutſchen Meiſter muß der Phantaſie des Muſikers ein fruchtbares Erdreich ſein. Oft, wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethovens Auge unſtät hinübergeſchweift, wie Mozart träumeriſch oft den Lauf der Donau, die überall in Buſch und Wald zu verſchwimmen ſcheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansturm ſich beſchaut, den Kopf ſchüttelnd über ſo ſchwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansturms und des fernen Alpengebirgs zuſammengedrängt und mit einem leiſen katholiſchen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und ſteht nun vollends die reizende Landſchaft lebendig vor uns, ſo werden wohl auch Saiten rege, die ſonſt nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Sinfonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantiſchen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieſer Umgebung ſolche Werke geboren werden können. Ich will nicht verſuchen, der Sinfonie eine Folie zu geben, die verſchiedenen Lebensalter wählen zu verſchieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der 18jährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Muſik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis ſieht, während der Muſiker weder an das eine noch an das andere gedacht hat und eben nur ſeine beſte Muſik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie ſie heute ſtrahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Muſikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieſer Sinfonie mehr als bloßer ſchöner Geſang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Muſik ſchon hundertfältig ausgeſprochen, verborgen liegt, ja daß ſie uns in eine Region führt, wo wir vorher geweſen zu ſein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man ſolche Sinfonie. Hier iſt, außer meiſterlicher muſikaliſcher Technik der Kompoſition, noch Leben in allen Faſern, Kolorit bis in die feinſte Abſtufung, Bedeutung überall, ſchärfſter

Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge[421] der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichtum überall, während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert diese spielende, glänzende Meisterschaft, mit dem Orchester umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Sinfonie sechs andere vorausgegangen waren, und daß er sie in reifster Manneskraft schrieb*. Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der so wenig von seinen Instrumentalwerken bei seinen Lebzeiten gehört, zu solcher eigentümlichen Behandlung der Instrumente wie der Masse des Orchesters gelangte, die oft wie Menschenstimmen und Chor durcheinander sprechen. Diese Ähnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich, außer in vielem Beethovenschen, nirgends so täuschend und überraschend angetroffen; es ist das Umgekehrte der Meyerbeerschen Behandlung der Singstimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Sinfonie zu denen Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schuberts Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens spätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuverschlungener Weise, nirgends zuweit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es jedem erscheinen, der die Sinfonie sich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechsel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir versetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erste Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberspiel; man fühlt überall, der Komponist war seiner Geschichte Meister, und der Zusammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung,

* Auf der Partitur steht „März 1828"; im November darauf starb Schubert.

obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt ſcheint. Gänzlich neu iſt auch der Übergang von da in das Allegro; das Tempo ſcheint ſich gar nicht zu ändern, wir ſind angelandet, wiſſen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern bringt weder uns noch andern Freude; man müßte die ganze Sinfonie abſchreiben, vom novelliſtiſchen Charakter, der ſie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit ſo gar rührenden Stimmen zu uns ſpricht, mag ich nicht ohne ein Wort ſcheiden. In ihm findet ſich auch eine Stelle, da, wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das ſcheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu ſein. Hier lauſcht auch alles, als ob ein himmliſcher Gaſt im Orcheſter herumſchliche.

Die Sinfonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenſchen keine noch. Künſtler und Kunſtfreunde vereinigten ſich zu ihrem Preiſe, und vom Meiſter, der ſie auf das ſorgfältigſte einſtudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte ſprechen, die ich Schubert'en hätte bringen mögen, als vielleicht höchſte Freudenbotſchaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe ſie ſich in Deutſchland heimiſch gemacht hat; daß ſie vergeſſen, überſehen werde, iſt kein Bangen da; ſie trägt den ewigen Jugendkeim in ſich.

So hat denn mein Gräberbeſuch, der mich an einen Verwandten des Geſchiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den erſten erhielt ich ſchon an jenem Tage ſelbſt; ich fand auf Beethovens Grab — eine Stahlfeder, die ich mir teuer aufbewahrt. Nur bei feſtlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich ſie in Brauch: mög' ihr Angenehmes entfloſſen ſein!

---

81. Konzertſtücke und Konzerte für Pianoforte.

F. Mendelsſohn-Bartholdy, Serenade und Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters.
W. Sterndale Bennett, Viertes Konzert für Pianoforte.
J. N. Hummel, Letztes Konzert für Pianoforte.

Bei dem erſten Stück kommt es mir zuſtatten, daß ich es vom Meiſter ſelbſt gehört in einer ſeiner glücklichſten Stimmungen[422]. Die Klavierſtimme läßt nur die Hälfte der Reize ahnen, die es mit dem Orcheſter zuſammen in ganzer Fülle erſchließt. Was man von ihm zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmuſik, der ein friſches,

geſundes Allegro folgt. Wem die erſte zugedacht iſt — wer weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu ſcheint ſie nicht heimlich und verſtohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr alles; ich denke mir, dem Abend ſelbſt iſt ſie dargebracht, ein Gruß an das Daſein, den ein ſchöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieſer gerade in Sebaſtian Bachs Kantorſtübchen ſehen kann von ſeinem aus, ſo erklärt ſich das Stück um ſo leichter. Wozu viel Worte über ſolche Muſik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es! Wer Dichters Sprache verſteht[423], wird auch dieſe verſtehen, und wenn neulich irgendwo von Jena aus berichtet wurde, es fehle dem Mendelsſohnſchen Phantaſieſchwung zuweilen an der rechten Höhe, — ei ſo häng' dich auf, Liederknirps von Jena[424], wenn dir die ſchöne Erde zu niedrig vorkömmt.

Das Konzert von Bennett hab' ich leider nicht von ihm ſelbſt gehört, wie überhaupt nicht mit Orcheſter. Mein Ausſpruch ſagt und lobt daher eher zuwenig als zuviel. Vielleicht, daß Bennett die Orcheſterpartien noch öfter hätte andeuten oder auch ſie dem Klavierſpieler mitſpielbar machen können. Die Komponiſten, die ihr Werk im Kopfe haben, verlangen hier meiſtens zuviel, und Spieler, die die fehlenden Inſtrumente etwa durch Mitſingen erſetzen könnten, gibt es eben auch wenige. Die Form des Konzerts iſt die alte dreiſätzige, die Tonart F-moll, der Charakter zum Ernſt geneigt, nicht düſter. Eine freundliche Barkarole leitet den erſten Satz zum letzten; ſie namentlich hat, wie ich höre, dem Konzerte die Herzen gewonnen, als es der Komponiſt hier in Leipzig ſpielte. Im andern Sinne, als der Witz von andern Komponiſten behauptet, ſpielt das Waſſer in Bennetts Kompoſitionen eine Hauptrolle, als ob ſich auch hierin der Engländer nicht verleugnen könnte. Seinen gelungenſten Werken: der Ouvertüre zu den »Najaden«, den meiſterhändigen Skizzen — »Der See« — »Der Waldbach« — »Die Fontäne« — ſchließt ſich jene Barkarole an, die mit dem Orcheſter zuſammen von reizender Wirkung ſein muß. Die andern Sätze bieten nichts Neues in ihrer Geſtaltung, oder beſſer geſagt, ſie ſuchen das Neue nicht im Auffallenden, ſondern eher im Anſpruchloſen; ſo läßt Bennett am Schluß der Soli, wo in andern Konzerten Triller über Triller ſtürzen, den Triller unterbrechen und leiſe verhallen, als wenn er das Beifallgeklatſche ſelbſt hindern wolle; ſo iſt es im ganzen Konzerte nirgends auf Bravour und Beifall abgeſehen: nur die Kompoſition ſoll ſich zeigen, die Virtuoſität des Spiels iſt Nebenſache, wird vorausgeſetzt. Neue

mechaniſche Kombinationen, Fingeraufgaben findet man alſo in ihr nicht, wenn ſie auch zur Ausführung immerhin ſchon bedeutende, mehr muſikaliſche als fingerfertige Meiſterſchaft erfordert, die ſich dem Orcheſter hier unterzuordnen, dort es zu beherrſchen verſteht. Schöne Melodien findet man die Fülle, die Formen ſind reizend und fließend wie immer in Bennetts Kompoſitionen. Der letzte Satz wird, gegen des Komponiſten Individualität, humoriſtiſcher; ſeine lyriſche Natur bricht aber auch hier zuletzt durch. Dies möge als Andeutung genügen. Bennetts Name hat ſchon ſo guten Klang in Deutſchland[425], daß es für echte Klavierſpieler nur der Anregung bedarf, daß das Konzert da iſt. Er ſchaffe und wirke noch lange zum Segen wahrer Kunſt! —

Noch war in der Aufſchrift ein Konzert von Hummel angemerkt, vielleicht das letzte, was er geſchrieben; er hat deſſen Veröffentlichung nicht erlebt. Auch hier genügt der Name, im voraus zu wiſſen, was man zu erwarten hat. Als ein Werk aus ſeiner Blütenzeit, der das A-moll-Konzert, die Fis-moll-Sonate u. a. entſprungen, darf man es freilich nicht anſehen, wird es auch niemand betrachten. Alter und Kindheit berühren ſich ſo oft im Leben wie in der Kunſt. So iſt das Konzert auch keine Steigerung der früheren, ſondern eher ein Rückgang zu den älteſten, anſpruchlos, abgeſchloſſen im Kreiſe ſeiner Ideen, an Melodie faſt ſimpel, im Paſſagenwerk ſo zierlich und reinlich, wie man es an Hummel kennt. Reaktion wird es ſomit keine hervorbringen, die Allgemeine Muſ. Zeitung mag ſagen, was ſie will. Die Bruſt des Künſtlers zieren ja auch ſo viel wohlerworbene Orden, daß es kaum nötig, ihm neue anhängen zu wollen; unbeholfener Eifer macht eher verdächtig. Auf andere nachgelaſſene Werke des verſchiedenen Meiſters wird die Zeitſchrift in der Folge zurückkommen.

---

82. H. W. Ernſt.

Die Worte von Berlioz, Ernſt werde wie Paganini einmal die Welt von ſich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinſpieler der neueren Zeit faſt alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand ſeinen begeiſterten Anhang im Publikum. Jener hielt es mit Lipinski: das Impoſante ſeiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein paar ſeiner großen Töne gehört

zu haben. Andere ſchwärmten über Vieuxtemps, den genialſten der jungen Meiſter, der ſchon jetzt ſo hoch ſteht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an ſeine Zukunft denken möchte. Ole Bull gab uns zu raten, wie ein tiefſinniges Rätſel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und ſo haben Bériot, Ch. Müller, Molique, David, Prume jeder ſein beſonderes Publikum für ſich, jeder ſeinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernſt verſteht es, ähnlich wie Paganini, allen Parteien zu genügen, alle für ſich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch, mit allen Schulen vertraut, zur vielſeitigſten Eigentümlichkeit durchgebrochen. Auch an improviſatoriſcher Kraft, der reizendſten am Virtuoſen, ſteht er Paganini nahe, und hier mag ſein früherer häufiger Umgang mit Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernſt iſt aus Brünn gebürtig, kam ſehr jung nach Wien auf das daſige Konſervatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 ſeinen erſten Ausflug nach dem Rhein zur ſelben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuoſität, obwohl ſie offenbar noch manches von Paganinis Art an ſich hatte, machte ſchon damals Aufſehen. Im jugendlichen Übermute wohl gab er auch immer gerade in den Städten Konzerte, wo Paganini kurz vorher geſpielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Konzerte in einigen Rheinſtädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Muſenſchaft in die nahen Städte ſich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit koſtet, nur angehört zu werden. Unausgeſetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganinis ſchwand nach und nach, bis wir denn ſeinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen ſehen und den erſten in Paris beigeſellt. Sein alter Wunſch, ſein Vaterland wieder einmal zu ſehen, namentlich ſeiner Heimat Beweiſe ſeiner fortgediehenen Meiſterſchaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nachdem er im vorigen Winter noch Holland bereiſt und dort in wenigen Monaten 60—70 Konzerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris ſtracks nach Deutſchland. Ein echter, ſeiner Kunſt ſicherer Künſtler, hatte er es verſchmäht, ſeine Reiſe voraus verkünden zu laſſen. So trat er, von Marſchner veranlaßt, zuerſt in Hannover auf, dann in vielen Konzerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publikum ſchien zum doppelten angewachſen, ſo jubelnd erſcholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtſtück des Abends waren wohl die Mayſederſchen

Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Kadenz ſchloß, wie wir ſie nur von Paganini gehört, wenn er in humoriſtiſchem Übermute alle Zauberkünſte ſeines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maß norddeutſcher Begeiſterung hinaus, und wären Kränze in Bereitſchaft geweſen, in Scharen wären ſie auf den Meiſter geflogen. Dies ſteht ihm noch ſpäter einmal bevor, wenn er auch, als Menſch der beſcheidenſte und mehr ſtill und in ſich gekehrt, ſich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächſten Montag. Die Flug- und Eiſenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptſtadt entführt. Dann aber, — läßt er gar ſeinen »Karneval von Venedig« hören, — denken wir noch mehr von ihm zu berichten[426], dem, ſcheint es, jener berühmte italieniſche Zauberer, bei ſeinem Abſchied von der Kunſtwelt, das Geheimnis ſeiner Kunſt anvertraut zu haben ſcheint, den Meiſtern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiferung, allen zum Hochgenuß.

Am 14ten Januar.

---

83. Die vier Ouvertüren zu »Fidelio«.

Mit goldner Schrift ſollte es gedruckt werden, was das Leipziger Orcheſter am letzten Donnerstag ausgeführt: ſämtliche vier Ouvertüren zu »Fidelio« nacheinander. Dank euch, Wiener von 1805, daß euch die erſte nicht anſprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Iſt er mir je gewaltig erſchienen, ſo an jenem Abend, wo wir ihn beſſer als je in ſeiner Werkſtatt — bildend, verwerfend, abändernd — immer glühend und heiß, bei ſeiner Arbeit belauſchen konnten. Am rieſigſten zeigte er ſich wohl beim zweiten Anlauf. Die erſte Ouvertüre wollte nicht gefallen; halt, dachte er, bei der zweiten ſoll euch das Denken vergehen, — und ſetzte ſich von neuem an die Arbeit und ließ das erſchütternde Drama an ſich vorübergehen und ſang die großen Leiden und die große Freude ſeiner Geliebten noch einmal; ſie iſt dämoniſch, dieſe zweite, im einzelnen wohl noch kühner als die dritte, die bekannte große in C-dur. Denn auch jene genügte ihm nicht, daß er ſie wieder beiſeite legte und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter ſchon und künſtleriſcher, jene dritte

formte. Später folgte noch jene leichtere und populäre in E-dur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört[427].

Das iſt das große Vier-Ouvertürenwerk; ähnlich wie die Natur bildet, ſehen wir in ihm zuerſt das Wurzelgeflecht, aus dem ſich in der zweiten der rieſige Stamm hebt, ſeine Arme links und rechts ausbreitet und zuletzt mit leichterem Blütengebüſche ſchließt. Floreſtan.

---

84. »Die Zerſtörung Jeruſalems.«

Oratorium von Ferdinand Hiller*.

1ſte Aufführung in Leipzig[428].

Das Urteil über ein ſo großartiges, kompliziertes Werk nach einmaligem Hören kann nur ein andeutendes ſein. Die Aufführung fand zum Beſten der hieſigen Armen geſtern abend unter der perſönlichen Leitung des Komponiſten ſtatt. Chor und Orcheſter waren reich beſetzt. Von den früheren Leiſtungen Ferdinand Hillers hat die Zeitſchrift in immerwährender großer Teilnahme an ſeinem bedeutenden Streben von jeher getreulich berichtet. Nachdem wir mehre Jahre, die der Komponiſt in Italien verlebte, nichts von ihm vernommen, tritt er in würdigſter Weiſe in einem Werke auf, das des Ausgezeichneten und Eigentümlichen ſo viel enthält, daß wir mit Freuden deſſen baldigſter Veröffentlichung entgegenſehen. Am meiſten daran erfreut uns das kräftige Kolorit, der Ernſt und die Feſtigkeit des Stils, im einzelnen das Reizvolle, Maleriſche und Phantaſtiſche. Italien, das uns unſere Jünger ſonſt immer mit verkehrten Anſichten zurückgeſchickt, hat in ſeine Muſik nur mehr Anmut und Weichheit gebracht, ihm nichts von ſeiner deutſchen Kraft genommen; man kann es nicht genug rühmen. Der Text (von Dr. Steinheim) iſt ziemlich einfach, die Handlung eine gekannte[429]. Von Perſonen treten auf: Zedekia, König in Juda, Chamital, deſſen Mutter, Jeremias, Achicam und deſſen Schweſter, und einige untergeordnete. Die Zeichnung der Charaktere iſt ſcharf, namentlich der der Chamital. Den Jeremias wünſchten wir vom Dichter energiſcher gehalten; die Muſik mußte natürlich zunächſt dem Texte folgen. Vorzüglichſtes und in muſikaliſchem Betracht das Tüchtigſte und Kunſtvollſte enthalten

* Vgl. den ſpäteren Artikel aus dem Jahre 1841. (Aufl. 94.)

die Chöre, die ſämtlich mit großem Anteil gehört wurden; unter dieſen ragen namentlich hervor: „Eine Seele tief gebeuget“, die beiden der Diener Zedekias, der Schlußchor des erſten Teiles, der der Israeliten „Du Gott der Langmut“ und „Wir ziehn gebeugt“. Vom »Paulus« unterſcheidet ſich dies Oratorium weſentlich; es neigt ſich mehr nach der Zukunft hin. Wir werden ſpäter bei Veröffentlichung des Werkes darauf zurückkommen. Die Aufführung unter des Komponiſten ruhiger und ſicherer Leitung war eine ganz ausgezeichnete[430].

85. Alexis Lwoff.

Der Komponiſt der berühmten ruſſiſchen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegenſehen, Hr. Obriſt Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaiſers von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweiſe dem hohen Kreiſe zugewendet, in deſſen Nähe ihn ſeine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäiſchen Ruf bekommen, ſo daß wir nicht mißverſtanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein beſcheidenes Blatt in ſeinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gaſt gab nämlich einem kleinen Kreiſe Gelegenheit, ſeine beſondere Kunſt als Violinſpieler kennen zu lernen. Schreiber dieſer Worte zählt die Stunde zu den ſchönſten, die ihm je die Muſik und ihre Künſtler geſchaffen. Hr. Lwoff iſt ein ſo merkwürdiger, ſeltener Spieler, daß er den erſten Künſtlern überhaupt an die Seite zu ſtellen iſt; eine Erſcheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Muſik wie in ihrer innerſten Reinheit entſtrömt; Muſik, ſo neu, ſo eigentümlich, ſo friſch in jedem Ton, daß man feſtgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künſtler von Handwerk ſo oft im Gewühle der Welt jene unſchätzbaren Güter, jene Unſchuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunſtkraft, muß er ſie doch leider ſo oft den niederen Anforderungen der Maſſe aufopfern, bis ſie endlich in den Gewohnheiten des Künſtlerlebens gänzlich untergehen. Daran wird mancher auch große Künſtler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günſtiges Geſchick auch ſelten geſtellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas anderes iſt, die Meiſterſchaft von Fach und jene, die uns neben dem Genuß großer

Kunſtfertigkeit auch den eines ganzen, ſchönen, innen friſch gebliebenen Menſchen gewährt. Und dies alles ſag' ich nur nach dem Anhören zweier Quartette, eines von Mozart und eines von Mendelsſohn, in denen Hr. Lwoff die erſte Violine ſpielte. Der Komponiſt war ſelbſt gegenwärtig: er mochte, wie alles verriet, ſeine Muſik wohl kaum je ſchöner gehört haben[431]. Es war ein Vollgenuß. Gibt es in der ruſſiſchen Kaiſerſtadt noch mehr ſolcher Dilettanten, ſo dürfte mancher Künſtler dort wohl mehr zu lernen als zu lehren finden. Kommen dieſe Zeilen dem hochverehrten Manne einmal ſpäter zu Geſicht, ſo möchten ſie ihm den Dank vieler ausſprechen, die er an jenem Abend erheitert, die ſeinen Namen den gefeiertſten beizählen, von denen die neuere Kunſt berichtet.

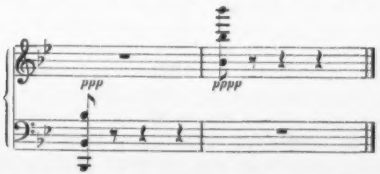
---

86. Kürzere Stücke für Pianoforte.

J. Schneider, 3 Notturnos.

Werk 1.

Ein Werk 1, das wie viele andere nicht hätte gedruckt werden ſollen. Der Komponiſt, mutmaßlich auch noch jung, verlangt vom Spieler nicht minderes als etwa Henſelt, wofür er ihm aber, ſtatt wie dieſer Blumen, eine Handvoll Heu in die Hand drückt. Wollte er als Komponiſt vorwärtsſchreiten, würden wir ihm raten, im Umfang von vielleicht vier Oktaven zu komponieren und die Hände nicht unnötig über eine einzige auszuſpannen. Mutet uns z. B. Chopin zu, nachdem er uns ein Stück hindurch ins Feuer gebracht, zum Schluß noch zu ſpielen:



ſo tun wir's gern; nicht aber, wenn es uns Hr. Schneider vorſchreibt. Umſonſt will ſich niemand anſtrengen, und wer viel verlangt, muß viel geben. Die Notturnos haben übrigens Überſchriften: — »Abendliche

Waſſerfahrt«, »Ich denke Dein«, »Abendgruß an Sie« — entbehren aber aller feineren Charakteriſtik. Einige weichliche Melodienkraft wollen wir dem Komponiſten nicht ganz abſprechen, deren Genuß aber, wie geſagt, vom Spieler mit Aufbietung ſeiner ganzen Leibeskräfte teuer genug erkauft werden muß. Auf dieſem Wege ſchreite er nicht weiter — —

Ignaz Tedesco, Serenade.

Werk 8.

Auch der Komponiſt dieſes Stückes, brächt' er es uns vielleicht als Abendmuſik, dürfte keiner großen Lobrede dafür gewärtig ſein, und ich würde von oben herab etwa folgendermaßen danken: „Die Aufmerkſamkeit verdient alle Anerkennung, wer aber kein Muſiker iſt, ſollte nicht muſizieren, und wer Serenaden bringen will, muß ſeiner Sache gewiß ſein, damit man nicht die Fenſter ſchließe ſtatt gewünſchtermaßen öffne", womit ich auch die meinigen ſchließen würde, den Serenadenmann allen guten Geiſtern empfehlend. Mit andern Worten: auch dieſes Stück hätte ungedruckt bleiben ſollen, und es iſt wahrhaft ſchade um die verſchwenderiſche Titelpracht, die der Verleger darangeſetzt.

Louis Lacombe, Kaprice.

Werk 2.

So ſehr wir Charakteriſtiſches lieben, ſo ſähen wir von manchen jungen Komponiſten bei weitem lieber, daß ſie uns vierſtimmige Choräle brächten zur Rezenſion als Tomalereien, die obendrein nur der Titel verheißt. Die Kaprice heißt nämlich wunderlichermaßen: »Les Adieux à la patrie«, wo man mit Billigkeit auf etwas Adagiomäßiges, Elegiſches hoffen darf, ſtatt deſſen uns der junge Komponiſt eine wildſpringende Etüde in E-moll hinwirft. Unter ſeinen Fingern (er iſt ein ausgezeichneter Spieler) mag ſie eine Weile täuſchen; aber (ſagt Goethe), o wie traurig ſieht es ſchwarz auf weiß ſich an. Ein gewiſſes muſikaliſches Gefühl wollen wir dem Komponiſten zugeſtehen, es bedürfte aber der ſorgfältigſten Pflege; jetzt ſchwankt es noch zwiſchen allen Stilen und Schulen herum und löſt ſich zuletzt in hohlen Schülerpathos auf. Könnte man doch, wie wir ſchon andeuteten, beim Bundestage bewirken, daß kein Verleger eher von jungen Komponiſten druckte, ehe ſie einen Band ordentlicher vierſtimmiger Choräle vorgelegt; wir würden dann auch beſſere Kapricen haben. —

Walter v. Goethe, Allegro.

Werk 2.

Ein großer Name iſt eine gefährliche Erbſchaft, wie ſchon oft geäußert worden. Wir begrüßen in obengenanntem Komponiſten einen Enkel Goethes, der ihn als Kind noch ſcherzweiſe ſeinen „Muſiker“ nannte, mit ſeinem prophetiſchen Geiſte vielleicht vorherſehend, daß ſich Walter einmal ganz der Muſik widmen würde, für die er ſchon in früheſten Jahren Anlage zeigte. Ob nun Goetheſches Blut in ihm fließt, läßt ſich nach einer ſo kleinen Arbeit freilich nicht ermeſſen. Das Allegro hat Bewegung, die im Verlauf ſogar etwas Tanzartiges annimmt; erfreulich daran iſt beſonders die natürliche Haltung, der leichte melodiſche Fluß. Der Komponiſt, nicht viel über 20 Jahre zählend, hat aber bereits ſich auch in größeren Werken, ſogar in der Oper verſucht, und wie er fleißig iſt, weiß Schreiber dieſer Zeilen auch, ſo daß wir denn, Erfreuliches erwartend, bald mehr von ſeinen Leiſtungen berichten zu können hoffen. —

Alexander Fesca,

2 Notturnos. Werk 5. — 3 Salonſtücke. Werk 7.

Die erſten Arbeiten, die uns von dieſem vielverſprechenden Talente zu Geſicht kommen. Der Komponiſt iſt, wie wir hören, ein Sohn des verſtorbenen liebenswürdigen Muſikers Fesca und hat ſich unter ſolcher Aufſicht vielleicht frühzeitig ſchon von den Vorteilen angeeignet, die ſich andere, durch ihre Geburt weniger Begünſtigte, erſt ſpäter erwerben. Die vorliegenden Kompoſitionen, wenn auch nicht überall eigentümliche Kraft und Kunſtanſicht verratend, tragen doch alle einen friſchen Lebenskeim in ſich und laſſen uns oft in ein wenn auch noch beherrſchtes, doch reiches muſikaliſches Gemüt blicken. Die Stimmungen, die ſie ausſprechen, ſind vorherrſchend lyriſch; in den Salonſtücken hat ſie der Komponiſt durch Überſchriften aus Gedichten von Heinrich Schütz genauer bezeichnet. Zu den Notturnos bedurfte es keiner Worte; ſie ſchlagen durchaus den alten bekannten Ton an, der uns von Field her noch lieb iſt. In beiden Kompoſitionsheften erinnert vieles an Henſelt; die Salonſtücke ſind vom Komponiſten ſelbſt »Souvenir à Henselt« genannt, wodurch er den Verdacht einer abſichtlichen Täuſchung von vornherein entfernt. Die Keime zum erſten findet man, bis auf den Unterſchied der Tonarten, beinahe wörtlich in einem früher in unſern Beilagen gegebenen

Impromptu von Henſelt in C-moll. Doch ſcheint der Komponiſt auch andern Vorbildern nachzueifern, ſo Mendelsſohn; auch Bennetts Kompoſitionen ſcheinen ihm nicht unbekannt; ein Geſchmack, den wir auch nimmer tadeln wollen. Wie dem ſei, und wieviel fremde Einflüſſe den auch noch jungen Künſtler beherrſchen mögen, es bleibt dennoch genug übrig, um daraus ſchöne Hoffnungen für ſeine Zukunft zu ſchöpfen. Auch ſind neuerdings ſchon umfangreichere Werke, ſo zuletzt ein Sextett, von ihm erſchienen, und daß eine größere Oper[432] in Braunſchweig demnächſt zur Aufführung kommen ſoll, meldete die Zeitſchrift ſchon früher. So machen wir denn mit Freude auf den jungen Komponiſten aufmerkſam, der ſchon den Vorteil eines bekannten und geſchätzten Namens mit auf die Welt gebracht, den er mit Ehren zu führen berufen ſcheint. —

Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò, Phantaſieſtücke[433]. Werk 25.

Der frühere Name der verehrten Frau kam ſchon öfters in der Zeitſchrift vor. Ihre glücklichen muſikaliſchen Anlagen hat ſie namentlich in vielen Liedern geltend gemacht, beinahe den beſten, die uns neuerer Zeit die Kaiſerſtadt geliefert, obwohl dort andere an der Tagesordnung ſind. Auch als Inſtrumentalkomponiſtin gebührt ihr ein Rang in den Vorderreihen der Komponiſtinnen. Ein Muſikſtück gut anzulegen und abzurunden, verſteht ſie vor allen; ſie ſchreibt eine gewählte Harmonie, elegant, oft zart; ihre Melodien ſind innig, manchmal an italieniſche weiche anklingend. Man hat komponierende Damen oft in Verdacht, daß ſie ſich anderwärts Rats erholen und die letzte Feile einer andern Hand überlaſſen. Der Schreiber dieſer Zeilen weiß genau, wie alles, was die Komponiſtin gibt, auch ihr alleiniges Eigentum iſt, wenn ſchon ihr früherer Lehrer, bekanntlich Mozarts Sohn, noch jetzt in ihrer Umgebung lebt. Das Heft, das mir vorliegt, beſteht aus zwei ausgeführten größeren Sätzen, deren einer »l'Adieu«, der andere »le Retour« überſchrieben iſt. Die Überſchriften ſcheinen ſpäter hinzugekommen und treffen den Charakter der Muſik nur im allgemeinſten. Eine Erinnerung an Beethovens bekannte ähnlich genannte Sonate iſt dabei nicht im Spiel. Beide Sätze aber ſind eigentümlich, charakteriſtiſch und kaum zu vergreifen. Wir wünſchen oft Gelegenheit zu haben, von den Arbeiten der muſikvollen Dilettantin berichten zu können. —

R. G. Lickl, »Ischler Bilder«. Mit Dichtungen von Sephine. Werk 57.

Der Komponiſt, als Lehrer und Tonſetzer in Wien bekannt und geſchätzt, hat hier ſechs ſehr artige, anmutige Idyllen geliefert, die, zunächſt durch eine der reizendſten Gegenden Öſterreichs hervorgerufen, auch über die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaus auf freundliche Aufnahme rechnen dürfen. Die einzelnen Nummern ſind durch Gedichte von Sephine eingeleitet und wie dieſe zart und ſinnig, dabei einfach und ohne Anſprüche. Die Kompoſitionen kommen aus dem Herzen und ſcheinen ſämtlich mit Luſt in froher Stunde geſchaffen. Von ſchlagender Originalität zeugt die Muſik nicht und folgt eben den Dichtungen; aber die Idee, Gedichten ſelbſtändige Muſik unterzulegen, eine Reihe zu finden und ſie artig zum Ganzen zu ſchließen, iſt eine ſeltenere und nachahmungswerte. Als Klavierſtücke insbeſondere zeigen ſie eine gründliche Bildung, die auch von Neuem benutzt, wie denn aus ihnen beſondere Vertrautheit mit Franz Schubert und deſſen Übertragung durch Liſzt hervorleuchtet. Lernenden mögen die Idyllen mit Nutzen und gewiß zu ihrer Freude in die Hände gegeben werden; nicht ſchwieriger als Czernyſche und Hüntenſche Sachen, haben ſie ungleich mehr Gehalt und geiſtigen Reiz. Die letzte Nummer »Am Kalvarienberg« iſt dieſelbe, die Liſzt in einem ſeiner Wiener Konzerte öffentlich geſpielt, obwohl ich, ſollte ich einer einzelnen der Idyllen den Vorzug geben, mich für die erſte »Am Wolfgangſee« entſcheiden würde, die mir im Ganzen wie im Detail die zarteſte, friſcheſte und gelungenſte ſcheint. —

W. H. Veit,

Notturno. Werk 6. — Einleitung und Polonäſe. Werk 11.

Von dieſem jungen Prager Tonſetzer waren bisher nur Violinquartette bekannt und geſchätzt; es hat ſein Gutes, wenn ſich der Komponiſt in möglichſt vielen Fächern verſucht, wie für ihn ſelbſt ſo für das Publikum. Tut er's nicht, ſo verfällt er oft in ſtereotype Formen, in Manier, wie es noch lebende Beiſpiele gibt. Wir finden Hrn. Veit auch auf der Klaviatur wohlbewandert und unterhaltend; er ſchreibt leicht, bequem, gefällig, recht nach Art der Böhmen und für das Böhmerland, wo Muſik ſo viel gepflegt und gehört wird, wie denn ſeine Hauptſtadt Prag in neuerer Zeit eine Menge junger talentvoller Komponiſten aufzuweiſen hat, daß ſie ſich ungeſcheut wohl mit dem größeren Wien meſſen kann. In den beiden angezeigten Stücken erhält man genau,

was die Titel ankündigen, ein Notturno voll natürlichen Geſanges, das ſich vollkommen abſchließt; eine Polonäſe mit echtem Tanzſchritt, durchaus freundlichen, behaglichen Charakters. Wir wüßten an beiden nichts zu ändern; der Komponiſt leiſtete eben, was er wollte, was er konnte, und wer dies vermag, auch im kleinen Kreiſe, hat immer auf Anerkennung zu rechnen. —

Eduard Franck,

Kapriccio. Werk 2. — 3 Charakterſtücke. Werk 3.

Das erſte Werk dieſes gleichfalls noch jungen Komponiſten, zwei Hefte Studien, beſprach die Zeitſchrift ſchon früher und wies auf ihn als einen der fleißigſten und weitgediehenſten Schüler Mendelsſohns, als den er ſich uns, nur in höherem Grade, auch in ſeinen beiden neuſten Werken zeigt. Überall nämlich ſieht man ihn auch in dieſen die Richtung des Lehrers mit ſo viel Hingebung verfolgen, daß ſich manche Sätze mit welchen aus der Jugendzeit oder richtiger Knabenzeit Mendelsſohns verwechſeln ließen; dabei gibt er aber auch Eigenes genug, daß ſich gewiß annehmen läßt, er werde ſich nach und nach immer mehr von ſeinem Vorbilde loslöſen, ſoweit dies bei manchem angebornen Verwandten möglich iſt. Dies angeborne Ähnliche zeigt ſich im vorherrſchend Verſtändigen und Ernſten bei einer ſehr ſcharfen Kombinationsgabe. Gewiſſe, nicht eben ungewöhnliche Gedanken durch die techniſche Behandlung, durch Feinheiten in der Harmonie uſw. intereſſant zu machen, verſteht er ſchon vortrefflich. Wer dies in jungen Jahren gelernt hat, wird ſpäter mit ſeinem Gut um ſo freier zu ſchalten wiſſen, und bekommt dann auch wieder das Gemüt, das in den Lehrjahren des Künſtlers ſich ſo oft zurückdrängen muß, ſeinen Anteil am Werke, ſo wird der Komponiſt, wie er jetzt Verſtand und Geiſt erfreut, ſodann auch den übrigen Menſchen zu intereſſieren vermögen. Möge die nächſte Zukunft dieſe Hoffnungen verwirklichen! Mit Freude hat die Zeitſchrift immer den tüchtigen unter den jüngern Künſtlern nachgeſpäht, mußte oft lange ſuchen, ehe ſie reden und aufmuntern durfte; mit Freude macht ſie nochmals auf dieſen jungen Künſtler aufmerkſam, der ihr ſo viel Grund zur Auszeichnung gibt. Vom Einzelnen ſeiner letzten Kompoſitionen zu ſprechen, ſo iſt es namentlich die 1ſte Kaprice in Werk 3, der wir ein vorzügliches Lob ſpenden dürfen. In der Anlage an Mendelsſohn erinnernd, iſt ſie doch eigentümlich in ihren wechſelnden Rhythmen, mit ſichrer kecker Hand zum Schluß geführt, im beſonderen durch ſeltnere harmoniſche Gänge reizend; ſie namentlich gibt auch vom Studium Bachs ein Zeug-

nis. In ſolch funkelndes, geiſtreiches Figuren- oder Gruppenſpiel, wie es ſich in der Kaprice hin und wieder bewegt, weiß nun freilich Mendelsſohn z. B., wie auch andere Meiſter, oft einen zarten melodiſchen Gedanken zu werfen uſw. Dies iſt es, was der Komponiſt, wenn es anders zu lernen iſt, noch lernen möge: eine zarte Mittelfigur anbringen, eine ruhende gleichſam, um die die andern ſich winden und kreiſen. Mit Worten läßt ſich dies ſo ſchwer ausſprechen, doch wird uns der Komponiſt ſicher verſtehen. Immerhin wirkt die Kaprice, auch wie ſie daſteht, und geſpielt, wie ſie ſoll, ſogar bedeutend. Auch die zweite hat künſtleriſchen Wert, einzelnes iſt vortrefflich; doch verfließt der Schluß zu allgemein und im Hergebrachten. Die letzte Kaprice iſt ein Fugenſatz, beinahe in Händelſcher Art, mit einem ſcharf geprägten Thema, das zu manchen feinen Wendungen Anlaß gibt, ein ſehr wertvolles Stück bis auf einzelne gewöhnlichere Gänge. Die größere Kaprice endlich, die eine beſondere Opuszahl führt, teilt die Vorzüge, die wir dem Komponiſten ſchon zuſprachen, in allen Beziehungen. Matter ſcheint mir nur die Einleitung, die vielleicht nach Vollendung des raſchen Satzes erſt hinzugekommen. Im übrigen erinnert ſie, wenn nicht im Einzelnen, doch im ganzen Zuſchnitte an des Komponiſten Meiſter. Wir bedauern, daß ſie nicht mit Begleitung des Orcheſters geſchrieben iſt, was bei einiger Ausbreitung der Formen leicht zu machen war. Die Harmonieſolge Seite 8, die zwei letzten Syſteme, nach A und Fis führend, iſt kühn; wir haben nichts dagegen. Den Schluß wird ſich mancher Spieler dankbarer und brillanter wünſchen; er lag ſogar näher. Was gedruckt iſt, läßt ſich nun nicht ändern, weshalb wir dem jungen tüchtigen Künſtler unſer Lob nur noch einmal ſummariſch ausſprechen wollen. — Wir wüßten den Zyklus nicht beſſer zu beſchließen als mit einigen Worten über einen noch wenig genannten Komponiſten, der uns vor kurzem mit vier 4händigen Scherzos überraſcht, bei weitem die ausgezeichnetſten, die in dieſer Gattung neuerdings geſchrieben ſind. Der Titel iſt ins Deutſche überſetzt:

Hermann von Löwenſtiold, 4 charakteriſtiſche Impromptus in Form von Scherzos.

Werk 8.

Scheint unſre Kunſt doch bald in allen Deutſchland nahe gelegenen Ländern Wurzel zu faſſen, jetzt auch in den nördlicheren. Der Komponiſt iſt, ſeinem Namen nach zu urteilen, ein Schwede. Ein Trio,

das denſelben Namen auf dem Titel führte, beſprachen wir früher ſchon; wir wiſſen nicht, ob es auch derſelbe Komponiſt, jedenfalls aber einer, den wir mit Achtung begrüßen müſſen. Iſt er Dilettant, ſo würden wir ihm jedenfalls, nach dieſen Scherzos allein, den erſten Rang unter allen für das Klavier komponierenden anweiſen; iſt er Künſtler, ſo mögen ihn ſeine Genoſſen als einen Ebenbürtigen ohne weiteres in ihre Reihen aufnehmen. Seit lange iſt mir keine Kompoſition vorgekommen, mit der ich faſt durchgehends ſo einverſtanden bin, die mich ſo intereſſiert, mir wiederholt ſo wohlgetan als dieſe. Es ſind keine Wunderſtücke und wollen's nicht ſein; aber dieſen gebildeten Ausdruck, dieſes Maß, dieſen Wohllaut, dieſe gute Art zu komponieren mit einem Worte, findet man nicht allerorten. Hier und da möchte man auf Moſcheles als den Verfaſſer raten und dies namentlich manches Pikanten halber; doch haben ſie noch mehr Gemütliches, Unbefangenes. Dies heißt komponieren, wenn auch im kleinen: hier iſt Vordergrund da, Perſpektive, Hintergrund, und das Ganze gefällig wirkend. Möchte der, wie geſagt, uns gänzlich unbekannte Künſtler-Edelmann ſich im Größeren üben, für Orcheſter ſchreiben; er hat die Mittel dazu; die, denen die Stücke noch unbekannt geblieben, [möchten] ſie ſich je eher je lieber anſehen. Obendrein fehlt es für Lehrer wie für Lernende an guten mittelſchweren vierhändigen Stücken, ſo daß auch weniger Ausgezeichnetes auf Verbreitung rechnen dürfte, um wieviel mehr dieſe, von denen wir mit dem Troſt, daß es hier und dort noch treffliche Muſikmenſchen gibt, auf das achtungsvollſte Abſchied nehmen. —

---

87. Franz Liſzt.

I.

Noch angeſtrengt von einer Reihe von 6 Konzerten, die er in Prag während eines 8tägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Liſzt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo ſehnlicher erwartet worden ſein als in der Reſidenz, wo Klavierſpiel und Klaviermuſik vor allem geliebt wird. Montag gab er Konzert; der Saal war glänzend und von den Vornehmſten der Geſellſchaft, auch von mehren Mitgliedern der königl. Familie beſucht. Alle Blicke hafteten auf der Tür, wo der Künſtler eintreten ſollte. Zwar ſein Bild iſt vielfach verbreitet und das

von Kriehuber, der ſein Jupiterprofil am ſchärfſten gefaßt, ein höchſt treffliches; aber der Jupiterjüngling ſelbſt intereſſiert doch immer noch ganz anders. Man ſpricht viel von der Proſa jetziger Tage, von Hof- und Reſidenzluft und Eiſenbahngeiſt, aber es komme nur |der Rechte, und wir lauſchen andächtig|[434] jeder ſeiner Bewegungen. Wie nun erſt bei dieſem Künſtler, von deſſen Wundertaten ſchon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, deſſen Namen man immer neben den bedeutendſten zu hören gewohnt war, vor dem ſich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick verſöhnt ſchienen! So rief ihm denn die ganze Verſammlung bei ſeinem Eintritt begeiſtert zu, worauf er anfing zu ſpielen. Gehört hatte ich ihn ſchon vorher[435]; aber es iſt etwas anderes, der Künſtler einem Publikum oder einzelnen gegenüber — auch der Künſtler ein anderer. Die ſchönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geſchmückte Verſammlung, dies alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie der Empfangenden. Nun rührte der Dämon ſeine Kräfte; als ob er das Publikum prüfen wollte, ſpielte er erſt gleichſam mit ihm, gab ihm dann Tiefſinnigeres zu hören, bis er mit ſeiner Kunſt gleichſam jeden einzeln umſponnen hatte und nun das Ganze hob und ſchob, wie er eben wollte. Dieſe Kraft, ein Publikum ſich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu laſſen, mag wohl bei keinem Künſtler, Paganini ausgenommen, in ſo hohem Grade anzutreffen ſein. Ein Wiener Schriftſteller[436] hat Liſzt'en in einem Gedicht beſungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchſtaben des Namens angehängten Beiwörtern beſteht; das Gedicht, geſchmacklos an ſich, hat aber ſein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauſchen uns wie dort die Buchſtaben und Begriffe, ſo hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Sekundenfriſt wechſelt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Inſtrument glüht und ſprüht unter ſeinem Meiſter. Über alles dieſes iſt ſchon hundert Male geſprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weiſe beizukommen verſucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch ſehen, Liſzt dürfte durchaus nicht hinter den Kuliſſen ſpielen; ein großes Stück Poeſie ginge dadurch verloren.

Er ſpielte und akkompagnierte das Konzert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelsſohn einmal die Idee gehabt haben ſoll, ein ganzes Konzert zu komponieren mit Ouvertüre, Geſangſtücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getroſt veröffentlichen zur

Benutzung), so gibt auch Liszt sein Konzert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die einzige, die in solcher Nähe sich zu behaupten weiß. Es war der »Erlkönig« und einige kleine Lieder von Schubert, die sie im Vereine sangen und spielten.

Vom Eindrucke zu sprechen, den der außerordentliche Künstler in Dresden gemacht hat, so kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publikums nicht genug, um darüber entscheiden zu können. Der Enthusiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener schont seine Hände unter allen Deutschen wohl am wenigsten und hebt sich in Abgötterei wohl gar den geschlitzten Handschuh auf, mit dem er Liszt zugeklatscht. In Norddeutschland, wie gesagt, ist das anders.

Dienstag früh reiste Liszt nach Leipzig. Von seinem Auftreten daselbst das nächstemal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden und darunter wohl manchen, die nie Hoffnung haben, diesen Künstler in Wirklichkeit zu sehen und nun nach jedem Worte suchen, das über ihn gesprochen wird — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat seine Schwierigkeiten. Am leichtesten ließe sich noch über seine äußere Erscheinung sprechen. Man hat sie bereits vielfach zu schildern gesucht, der Kopf des Künstlers Schillerisch, auch Napoleonisch genannt, und wie alle außerordentliche Menschen einen Zug gemein zu haben scheinen, namentlich den der Energie und Willensstärke um Aug' und Mund, so treffen auch jene Vergleiche zum Teil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir diesen als jungen General oft abgebildet sehen — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Gestalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend ist auch die Ähnlichkeit Lizsts mit dem verstorbenen Ludwig Schunke, die sich auch tiefer auf ihre Kunst erstreckt, so daß ich oft bei Lizsts Spiel schon früher Gehörtes wieder zu hören glaubte. Am schwierigsten aber läßt sich über diese Kunst selbst sprechen. Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt. Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viele wir selbst besitzen, die Liszt'en in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle samt und sonders weichen. Namentlich

Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken ſtellen, beide miteinander vergleichen wollen. In der Tat braucht man nur beider Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausſpruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf ſeines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer ſchönen Komteß mit einer Männernaſe“ verglich, während er von Liſzts Kopfe ſagte, daß er jedem Maler zu einem griechiſchen Gott ſitzen könne. Ein ähnlicher Unterſchied gilt etwa von ihrer Kunſt. Näher an Liſzt ſteht ſchon Chopin als Spieler, der ihm wenigſtens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt; am nächſten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Liſzt auch das meiſte genützt zu haben bekennt.

Liſzt mag jetzt gegen 30 Jahre alt ſein. Wie er ſchon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verſchlagen wurde, wie ſpäter ſein Name glänzend hier und dort neben den berühmteſten auftauchte, oft auch wieder auf längere Zeit verſcholl, bis dann Paganini erſchien, der den Jüngling zu neuem Streben aufſtachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiſerſtadt enthuſiasmierte — dies und anderes iſt bekannt. Seit ihrem Beſtehen hat die Zeitſchrift dem Künſtler zu folgen geſucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl ſich bei weitem die meiſten Stimmen und namentlich aller großen Künſtler zum Lobe ſeines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor kurzem zu uns, mit den höchſten Ehren, die nur einem Künſtler widerfahren können, bereits geſchmückt und feſtſtehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, dieſen erhöhen zu wollen, war ſchwer; leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das letztere wurde hier verſucht. Nicht durch Liſzts Schuld war das Publikum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Konzertarrangement verſtimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann[437] machte ſich das zunutze, anonym gegen den Künſtler aufzuhetzen, und, „wie Liſzt nur zu uns gekommen wäre, ſeine unerſättliche Habgier zu befriedigen“. Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erſte Konzert am 17ten bot einen ſonderbaren Anblick. In krauſer Fülle ſtand die Menge durcheinander. Der Saal ſchien ein ganz anderer. Das Orcheſter war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwiſchen nun Liſzt[438].

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der »Paſtoralſinfonie« von Beethoven an. Die Wahl war launiſch genug und nicht glücklich aus

vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen, mag die sonst höchst sorgsame Übertragung das Orchester vergessen lassen; im größeren Saal aber, an derselben Stelle, wo wir die Sinfonie so oft und vollendet schon vom Orchester gehört, trat die Schwäche des Instrumentes um so fühlbarer hervor, und um so mehr, je mehr die Übertragung auch die Massen in ihrer Stärke wiederzugeben versucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht sogar mehr gewirkt. Dennoch, versteht es sich, hatte man den Meister auf dem Instrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigstens die Mähnen schütteln gesehen. Im Bild zu bleiben, so zeigte sich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantasie über Themas von Pacini, die er in außerordentlicher Weise spielte. Aber alle die erstaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etüde aussprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie gesagt, niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er schloß mit dem bekannten chromatischen Galopp und spielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch seinen bekannten Bravourwalzer.

Erschöpfung und Unwohlsein hielten den Künstler ab, das Tages darauf versprochene Konzert zu geben. Einstweilen war ihm ein musikalisches Fest bereitet worden, das Liszt'en selbst, wie allen Anwesenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Festgeber* hatte lauter dem Gaste noch unbekannte Kompositionen zur Aufführung gewählt: die Sinfonie von Franz Schubert, den Psalm „Wie der Hirsch schreit", die Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, drei Chöre aus »Paulus«, und zum Schluß das D-moll-Konzert für drei Klaviere von Sebastian Bach. Letzteres spielten Liszt, Mendelssohn und Hiller. Es schien alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachsen, nichts vorbereitet; drei glückliche Musikstunden waren's, wie sie sonst Jahre nicht bringen. Zum Schluß spielte auch Liszt noch allein, und wundervoll genug. In freudigster Erregung trennte sich die Versammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die sich in aller Augen spiegelte, möge dem Geber ein Dank sein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunsttalente eines anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialste Leistung Liszts aber stand uns noch bevor: Webers Konzertstück, mit dem er in seinem zweiten Konzert anfing. Wie denn an diesem Abend Virtuose wie Publikum in besonders frischer Stimmung

* F. Mendelssohn.

ſchienen, ſo überſtieg der Enthuſiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Liſzt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, ſo führt er es von Minute zu Minute ſteigend fort bis zu jener Stelle, wo er ſich wie an die Spitze des Orcheſters ſtellt und es jubelnd ſelbſt anführt. Schien er an dieſer Stelle doch jener Feldherr ſelbſt, dem wir ihn an äußerer Geſtalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem »Vive l'empereur«. Der Künſtler gab noch eine Phantaſie über Themas aus den »Hugenotten«, das »Ave Maria«, »Ständchen« und, auf Verlangen des Publikums, noch den »Erlkönig« von Schubert. Das Konzertſtück aber war und blieb die Krone ſeiner Leiſtungen.

Von wem der Gedanke des Blumengeſchenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Konzertes durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wieviel enges und hämiſches Weſen gehört dazu, ſolche freundliche Aufmerkſamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hieſigen Blattes geſchehen iſt. An die Freuden, die euch der Künſtler bereitet, hat er ſein Leben geſetzt; von den Mühen, die ihm ſeine Kunſt gekoſtet, erfahrt ihr nichts; er gibt euch das Beſte, was er hat, die Blüte ſeines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Liſzt blieb auch nichts ſchuldig. In ſichtlicher Freude über den feurigen Empfang, der ihm im 2ten Konzerte geworden war, zeigte er ſich ſchnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgendeine milde Stiftung, deren Wahl er der Beſtimmung Einſichtiger überließ. So ſpielte er am vergangenen Montag noch einmal zum Beſten des Penſionsfonds für kranke und alte Muſiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein Konzert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unſerer ausgezeichnetſten Sängerinnen[439] und vor allem Liſzt ſelbſt hatten die Teilnahme an dem Konzert erhöht. Noch erſchöpft von der Reiſe, von dem vielen Konzertſpielen in den vorigen Tagen, kam Liſzt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, ſo daß ihm bis zur Konzertſtunde nur wenig Zeit übrigblieb. Ruhe gönnte er ſich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt laſſen; ein Menſch iſt kein Gott, und die ſichtliche Anſtrengung, mit der Liſzt des Abends ſpielte, war nur die natürliche Folge ſo vieler vorangegangenen. In freundlicher Geſinnung hatte er ſich zu

seinem Konzerte von Kompositionen dreier hier anwesender Komponisten gewählt, von Mendelssohn, Hiller und von mir: von Mendelssohn dessen neustes Konzert, von Hiller Etüden, von mir mehrere Nummern aus einem älteren Werke, »Karneval« geheißen. Zum Erstaunen mancher schüchternen Virtuosen mög' es hier stehen: Liszt spielte fast sämtliche Kompositionen vom Blatt. Die Etüden und den »Karneval« hatte er flüchtig wohl schon früher gekannt, Mendelssohns Komposition aber erst wenige Tage vor dem Konzerte kennen gelernt; vielfach angesprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studieren in so kurzer Frist unmöglich Zeit finden können. Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Karnevalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch, glaub' ich, hat er sich getäuscht. Nur einige Worte über die Komposition, die ihre Entstehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bachs Vorgang nichts Neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem andern fertig und dies gerade zur Karnevalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen. Den Stücken gab ich später Überschriften und nannte die Sammlung »Karneval«. Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Anteil, so genialisch er spielte, der einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben[440]. Anders war es schon mit den Etüden von Hiller, die in eine bekanntere Form einschlagen; eine in Des-dur und eine in E-moll, beide sehr zart und charakteristisch, erwarben sich warme Teilnahme. Das Konzert von Mendelssohn war bereits durch den Komponisten selbst bekannt in seiner ruhigen Meisterklarheit. Liszt spielte, wie gesagt, die Stücke beinahe vom Blatt. Es tut ihm dies niemand so leicht nach. Im vollen Glanze seiner Virtuosität zeigte er sich noch im Schlußstück, dem »Hexameron«, — einem Variationenzyklus von Thalberg, Pixis, Herz und Liszt selbst. Man muß es bewundern, wo L. noch die Kraft hernahm, das »Hexameron« zur Hälfte zu wiederholen, und dann noch den Galopp zur Freude des Publikums. So gern hätte ich gewünscht, daß er auch von Chopins Kompositionen, die er unvergleichlich und mit

größter Liebe spielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf seinem Zimmer gibt er freundlich alles, was man von Musik von ihm zu hören wünscht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienstag abend verließ er uns[441].

88. Gutenbergfest in Leipzig.

Auch unsere Kunst hat das Fest verherrlichen helfen, wie sie ja in Freud und Leid sich wunderkräftig zeigt, den einzelnen wie die große Masse zu heben versteht. Daß im Augenblick gerade zwei Komponisten in unserer Mitte leben, von denen der eine durch glückliches Schaffen in seinem Kreise sich in ganz Deutschland bereits bekannt gemacht, der andere europäischen Ruf hat, und die für die Feier zu interessieren es nur einer Anregung bedurfte, mag als ein freundlicher Zufall betrachtet werden. Gewiß ist der musikalische Teil des Festes nicht der geringste, und war auch alles in diesem Sinne angeordnet worden.

Zur Vorfeier, Dienstag abend[442], hatte Hr. Albert Lortzing eine neue komische Oper »Hans Sachs« geschrieben, die die früheren desselben Komponisten an Frische, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen soll. Ich selbst konnte der Vorstellung nicht beiwohnen. Die Aufführung soll aber höchst erfreulich gewesen sein und hat dem Komponisten reichen Lohn gebracht. Mehre Nummern wurden da Capo verlangt, und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es steht uns in den nächsten Tagen eine zweite Aufführung bevor. Zur eigentlichen Feier, der Enthüllung der arbeitenden Presse und der Gutenbergstatue, welcher früh 8 Uhr eine kirchliche, durch eine Gelegenheitskantate des Direktors des Zittauer Sängervereins Hrn. Richter eingeleitet, vorangegangen war, hatte Hr. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Kantate für zwei Männerchöre mit Begleitung von Posaunen usw., nach Worten des Hrn. M. Prölß in Freiberg, komponiert, die Mittwoch früh auf offenem Markte gesungen wurde. Der erst unfreundliche Himmel hatte sich aufgeklärt; es war ein erhebender Anblick. Den einen Chor dirigierte Hr. Dr. Mendelssohn, den anderen Hr. Konzertmeister David. Wie schwer Musik unter freiem Himmel wirkt, weiß

jeder. Hundert Stimmen mehr oder weniger bringen kaum eine Schattierung mehr oder weniger hervor. Die Kompoſition, ſo freudig und charakteriſtiſch an ſich, hätte auf ſolchem Raume aus wenigſtens tauſend Kehlen klingen müſſen. Dies ſind aber kühne Wünſche, die man höchſtens ausſprechen, nicht fordern darf. Wo aber Muſik am meiſten ergriffen haben würde, im Moment nach der Enthüllung, da fehlte ſie; dies hatte man ſich entgehen laſſen. Das Volk war in dieſem Augenblick auf der Höhe der Aufregung; eine einfallende Muſik, vielleicht gerade nach der Melodie „Ein' feſte Burg", die ſpäter geſungen wurde, müßte hier herrlich gewirkt haben. Der übrige Tag verging unter den Feſtlichkeiten, über die andere öffentliche Blätter berichten werden.

Geſtern Nachmittag fand nun die eigentliche große Muſikaufführung in der Thomaskirche ſtatt, an der Stelle, wo Sebaſtian Bach ſo oft ſeine hohe Kunſt ausgeübt hat, die jetzt ſein geliebteſter und liebendſter Zögling, die großen Maſſen mit energiſcher Hand leitend, eingenommen hatte. Die Aufführung war höchſt glänzend, alle Räume der Kirche gefüllt. Chor und Orcheſter mochten über 500 ſtark ſein. Die aufgeführten Muſikwerke waren die »Jubelouvertüre« von Weber, am Schluß im »God save the king« durch die Orgel begleitet, das Dettinger »Te-deum« von Händel und ein »Lobgeſang« von Mendelsſohn. Über die beiden erſten, weltbekannten Kompoſitionen brauchen wir nichts zu ſagen. Die letztere aber war neu und eigens zu dem Feſte von dem Meiſter vollendet worden; einige Worte darüber dürften ſeinen fernen Verehrern willkommen ſein. Der Komponiſt, der ſeine Werke immer ſo treffend zu bezeichnen weiß, hat ſie ſelbſt »Lobgeſang«[443] genannt. Dem eigentlichen Geſange gingen aber drei ſinfoniſtiſche Orcheſterſätze voraus, ſo daß die Form der 9ten Beethovenſchen Sinfonie zu vergleichen iſt, bis auf den hervorzuhebenden Unterſchied, der im Sinfoniſtiſchen noch nicht verſucht iſt, daß ſich die drei Orcheſterſätze ohne Pauſen aneinander ſchließen. Die Form des Ganzen konnte für dieſen Zweck nicht glücklicher gefunden werden[444]. Enthuſiaſtiſch wirkte das Ganze, und gewiß iſt das Werk, namentlich in den Chorſätzen, ſeinen friſcheſten, reizendſten beizuzählen. Was dies nach ſo großen Leiſtungen heißen will, mag ſich jeder, der dem Gange ſeiner Schöpfungen zugeſehen, ſelbſt ſagen. Einzelnes heben wir nicht hervor; doch — jenen mit Chor unterbrochenen Zwiegeſang „Ich harrete des Herrn", nach dem ſich ein Flüſtern in der ganzen Verſammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallsruf im Konzertſaal. Es war wie ein Blick

in einen Himmel Raffaelſcher Madonnenaugen. So hat denn die große Erfindung des Lichts, deren Feier wir begingen, auch ein Werk des Lichts hervorgerufen, für das wir alle ſeinem Schöpfer unſern neuen Dank ausſprechen müſſen; ſo laßt uns, wie der Künſtler die Worte ſo herrlich komponiert, immermehr „ablegen die Werke der Finſternis und anlegen die Waffen des Lichts“! —

89. Däniſche Oper.

»Der Rabe«. Oper in 3 Akten von J. P. E. Hartmann.

Werk 12.

Der Muſikverein in Kopenhagen fährt, gleichwie die niederländiſche Geſellſchaft, in dem rühmlichen Beſtreben fort, durch Herausgabe größerer Werke einheimiſche Talente aufzumuntern und bekannt zu machen. Zwei von dem nämlichen Verein früher edierte Opern: »Adelheid« von Kuhlau und »Floribella« von Weyſe, beſprachen wir ſchon in älteren Jahrgängen. Diesmal hat die Wahl eine Oper des Hrn. Hartmann getroffen, eines gleichfalls in dieſen Blättern ſchon mehrmals genannten jungen Kopenhagner Komponiſten, deſſen tüchtiges Streben es verdient, daß ihm auch deutſche Kunſtverwandte Aufmerkſamkeit ſchenken.

Vorab müſſen wir vor allem des Textes erwähnen. Der Dichter[445] hat eine Zauberoper gegeben, aber keine kindiſche, tolle, wie deutſche ſo oft dem Komponiſten anbieten, ſondern eine, die Sinn und Verſtand hat und überdies poetiſchen Gehalt. Man findet des beſten Dichters würdige Gedanken darin, überhaupt eigentümliches Leben; auch der Dialog, ſo ſelten er vorkömmt, iſt mit Geiſt und Witz geſchrieben.

Die Handlung des Stückes iſt einfach. Fürſt Millo hat den Lieblingsraben des Zauberers Norando getötet, der, unbarmherzig genug, ihn deshalb verdammt, ſein Leben „in Wahnſinn, Angſt und Schmerzen“ ſo lange zuzubringen, bis er ein Weib findet, das genauer beſchrieben wird. Millo hat einen Bruder Jennaro; ſie lieben ſich auf das innigſte. Da der Fluch anfängt in Erfüllung zu gehen, ſo bemüht ſich Jennaro, das Weib zu finden, das ſeinen Bruder vom Fluch befreien kann, und erkennt, von einem alten Manne aufmerkſam gemacht, dieſes in Armilla, die gerade die Tochter des Zauberers iſt. Als Kaufmann verkleidet, lockt er ſie auf ſein Schiff und will ſie nun ſeinem Bruder zuführen. Auf

die Klagen Armillas entdeckt ihr Jennaro den Grund der Entführung, worauf ihm Armilla verzeiht, ihn aber auch vor der Rache ihres Vaters warnt. Jennaro, nicht zufrieden, ſeinen Bruder durch ein Weib von ſeiner Krankheit zu erlöſen, will ihn auch durch das Geſchenk eines Roſſes und eines Falken erfreuen, die ſchönſten Tiere, die er je geſehen. Da ſteigen aber bald die Meerweiber auf und ſingen, Roß, Falke und Weib würden ſeinem Bruder den Tod bringen; ſobald er (Jennaro) dies aber verriete, würde er zu Stein verwandelt. Jennaro, um ſeinen Bruder zu retten, tötet den Falken und das Roß; ſein angſtvolles Weſen fällt indes Millo auf, der nun Armilla geſehen, ſie feurig liebt und von ihr wiedergeliebt wird. Nach und nach ſteigert ſich der Verdacht in Millo, daß am Ende Jennaro ſelbſt Armilla liebe. Bruderſchmerz, Verzweiflung. Jennaro will nun auch verhüten, daß das Hochzeitsfeſt dem Leben ſeines Bruders gefährlich werde, und ſtürzt, auf einem unterirdiſchen Gange in das Schlafgemach ſeines Bruders gekommen und bewaffnet, auf die Vampire, die ſich ſchon um das Bett des ſchlafenden Millo verſammelt haben. Er vertreibt ſie. Millo, aufwachend, nimmt dies für einen Angriff auf ſein Leben aus Eiferſucht und will Jennaro dafür beſtrafen. Auf das äußerſte gebracht und um ſeine Unſchuld darzutun, geſteht nun Jennaro, was ihm die Meerweiber verkündet. Kaum hat er ſein Geſtändnis beendigt, als er auch zur Bildſäule verwandelt wird. Norando kommt jetzt wieder zum Vorſchein und ſagt dem untröſtlichen Millo: im Schickſalsbuche ſei der Fluch geſchrieben, „des Raben Tod, Armillas Raub, Millos Schmerz und ſeiner (Norandos) eigenen Rachſucht wohlverdiente Strafe“, Jennaro aber werde erlöſt, ſobald Millo ſeine Braut ſelbſt töte. Millo weigert ſich deſſen, will lieber ſelbſt ſterben. Armilla tritt herein, erfährt, was vorgegangen, und will, um Jennaro zu befreien, ſich ſelbſt den Tod geben. Im Augenblick, wo ſie dazu anſetzt, entreißt ihr Norando den Dolch; im Augenblick wird auch Jennaro wieder lebend. Der Schickſalsſpruch iſt erfüllt. Der Vater verſöhnt ſich. Das Hochzeitfeſt wird mit Jubel begangen.

Der Dichter alſo hat in märchenhaftem Gewande das Bild einer idealen Geſchwiſterliebe aufſtellen wollen und der Komponiſt ihn verſtanden. Jennaro iſt die ſchönſte und dankbarſte Rolle der Oper geworden, die des Millo und der Armilla bieten nicht minder intereſſante Seiten. Einige Nebenfiguren bringen Abwechſelung, wie man denn der verſtändigen, ruhigen Anordnung des Ganzen, wie geſagt, nur Beifall ſpenden kann.

Ein junger Komponiſt nun, dem es zum erſtenmal in den Sinn kommt, für die Bühne zu ſchreiben, hat vorzüglich zweierlei im Auge, einmal ſeine ganze Kunſt anzubringen, dann auch zu wirken, zu gefallen. Das erſtere wird nicht ſelten die Klippe des letztern. Wieviel, was man gelernt hat, was man kann, muß man verleugnen, wegwerfen, wenn es die Belebung und Entflammung des Publikums gilt! Hr. Hartmann ſchrieb bisher nur für die Kammer; irren wir nicht, ſo verwaltet er ſogar eine Organiſtenſtelle, und zwiſchen Orgel und Theater liegt freilich eine große Strecke. Wie nun ſchon die Ausführung jeder größeren Arbeit, geſchähe ſie auch mit geringeren Kräften, uns Achtung abzwingt, ſo noch mehr dieſe, zu deren Vollendung wenn auch keine Genienkräfte ihre Flügel herliehen, ſo doch jene Hebel beitrugen, wie ſie angebornes, durch Fleiß und Studium gekräftigtes Talent ſo ſicher unterſtellt. Es iſt keine Kleinigkeit, eine Oper. Man ſtelle den beſten Muſiker auf das Theater: er wird hunderterlei verkehrt machen; er darf nicht zuviel geben; die Stimmen müſſen ruhen; das Orcheſter muß ſeine Pauſen haben. Schon das Ökonomiſche, das Bühnengerechte, welche Überlegung, welche Erfahrung erfordert es! Ehe der Muſiker zu glänzen anfangen kann, will erſt der Theaterdirektor befriedigt ſein. Wieviel ſchöne Muſik muß oft geopfert werden, wenn der Komponiſt über die Muſik die Bühne vergaß, für die er ſchrieb! Und ſo braucht es oft noch lange Arbeit, ehe die fertige Muſik ins wirkliche Leben vor das Publikum treten kann.

Der einfache, verſtändige Text kam dem Komponiſten nun ſehr zu Hilfe. Die Charaktere ſind vom Dichter mit feſter Hand ausgeprägt; die Aufgabe, ein inniges, brüderliches Verhältnis zu ſchildern, mochte den Komponiſten beſonders anziehen. Und ſo liegt die Oper fertig da, und wie ſie es iſt, möge noch mit einigen Worten verfolgt werden.

Die Ouvertüre iſt ſinnvoll, tüchtig, den Inhalt der Handlung in kurzen Zügen vorzeichnend. Die Motive ſind der Oper entlehnt, das erſte den aufſteigenden Verdacht Millos, das zweite die Verſöhnung und den Frieden nach ſo vielen Prüfungen ausſprechend. Ohne Kenntnis der Oper würde indes der Ouvertüre keine große Wirkung zuzuſprechen ſein, wie dies ja meiſtens der Fall iſt.

Die Zahl der Muſikſtücke der ganzen Oper beträgt vierzehn; man ſieht, daß ſie nicht lange ſpielt; ein Vorzug, den ſie mit wenigen anderer junger (und alter) Komponiſten teilt. Die kurze, kleine Form der meiſten einzelnen Nummern iſt ſogar auffallend. Wir wollen es

eher einer Ängſtlichkeit des Komponiſten zuſchreiben, als irgend anderem; aber namentlich ſcheinen mir gleich die erſten 5 Nummern, was den muſikaliſchen Bau betrifft, ſämtlich zu kurz geraten, ſo daß nach ihnen keine ruhige und befriedigte muſikaliſche Stimmung aufkömmt; man verlangt überall noch etwas mehr. Dagegen ſind die Finale's aller Akte breit auseinander gelegt und werden ſo ſicher auch das ihrige auf der Bühne wirken. Dies wenige über die Form. Was nun den Charakter der Muſik im ganzen anlangt, ſo iſt er ein entſchieden deutſcher, nordiſcher. Eine Vorliebe für Weber ſpricht ſich oft aus; auch Spohr ließe ſich als ein Liebling des Komponiſten erkennen, hier und da auch Marſchner, das letztere vielleicht gegen den Willen des Komponiſten in der Stelle, wo die Vampire auftreten. Eigentümlich iſt dem Komponiſten eine oft gar zu ſchnell wechſelnde Harmonieführung, die wir nicht bunt oder unklar nennen können, die wir aber, wie geſagt, weniger unruhig, oft auch natürlicher wünſchten. Das Streben, als Harmoniker auch im kleinſten intereſſant zu erſcheinen, kann namentlich in der Oper ſehr gefährlich werden; im komplizierten Enſemble läßt ſich jener ſchnelle, künſtlich gewobene, oft enharmoniſche Akkordenwechſel noch am meiſten anwenden. Der Chor aber will nicht zu viel Kreuze und Bee; er ſingt ſonſt ungern und falſch obendrein; ebenſowenig braucht es zum einfachen Liede ſo zahlreicher Übergänge, wie ſie der Komponiſt oft anbringt ohne Wirkung. Was wirkt ein ausgehaltener Dreiklang oft, aus der Menſchenbruſt frei herausgeſungen! Alle Kunſt Spohrſcher Enharmonik muß ſich verſtecken vor einem Händelſchen ausſtrömenden Dreiklange. Davor alſo hat ſich der Komponiſt vor allem zu hüten, in der Harmonie nicht zuviel zu geben; ſchon im Inſtrumentalſatze kann ſolch kleines chromatiſches Gewirre in den Mittelſtimmen ſchädlich werden, geſchweige denn, wo die Stimmen ſich zeigen ſollen und ſingen wollen.

Trotzdem ſind der Kompoſition auch manche melodiſche Schönheiten nicht abzuſprechen, namentlich der Rolle des Jennaro nicht, der oft recht innig, wie ein rechter Bruder ſingt. Armilla dagegen wird unter den Sängerinnen ſich wenig Freundinnen erwerben oder nur unter hochſtimmigen. Auch in den Chören bewegen ſich die Stimmen oft in den anſtrengendſten hohen Lagen, namentlich die Soprane. Die Erfahrung wird vielleicht jetzt ſchon, wo der Komponiſt ſeine Oper, wenn wir nicht irren, in öffentlicher Aufführung gehört hat, ihn darauf aufmerkſam gemacht haben, wie wenig den Chören und den einzelnen in dieſer Hinſicht zuzumuten iſt, mit wie vieler Rückſicht, wie einfach

die Stimmen zu behandeln ſind, wenn ſie mit Luſt und Liebe ſingen ſollen. Die Rolle des Millo verlangt ebenfalls einen umfangreichen Bariton; ſie iſt im Klavierauszug in verſchiedenen Schlüſſeln geſchrieben, was auffällt. Norando, der Zauberer, iſt Baß, verlangt aber auch ziemliche Höhe.

Von den einzelnen Nummern noch einige auszuzeichnen, ſo ſind es im 1ſten Akt das artige Lied des Pantaleone und die Kavatine des Jennaro. Der Geſang der Meerweiber wird mit einer charakteriſtiſchen Baßfigur durchflochten, die von gutem Effekte ſein mag. Das più lento in demſelben Finale „Sonderbar hebt ſich die Bruſt“ tritt beſonders zart hervor.

Das im Gedicht ſehr ſinnige 1ſte Lied des 2ten Aktes wünſchten wir origineller und doch einfacher. Die Arie des Millo, deren Motiv ſchon in der Ouvertüre vorkommt, mag guten Bühneneffekt machen. Das Motiv erinnert übrigens an manches von Lindpaintner, Kalliwoda uſw. — Schön und bedeutend iſt der kurze Geſang des Jennaro:

Dort durch die Kirchenfenſter klar, —

hier zeigt ſich der Organiſt, aber geſchmackvoll, ſogar poetiſch. Das komiſche Intermezzo des Tartaglia wirkt belebend und ſteht an guter Stelle. Der folgende Marſch hat dagegen etwas bekannt Belliniſches. Der Akt ſchließt glänzend.

Im dritten zeichnet ſich der uniſone Chor der Vampire aus mit ſeinem unheimlichen Solo. Es ſind wohl Tenöre; hohe, ſpitze Stimmen müßten hier von noch grauſigerem Effekte ſein. Im Melodrama, die Szene, wo Jennaro ſein Geheimnis enthüllt, geben wahrſcheinlich Inſtrumentation und Dekoration den Ausſchlag; auf dem Klavier wirkt derlei immer nüchtern. Die Stelle, wo Jennaro wieder aus dem Stein auflebt, muß ebenfalls vom Orcheſter gehört werden; auch hier wirkt das Klavier wohl nur die Hälfte. Das Ganze ſchließt, wie geſagt, beruhigend und glücklich.

Der Klavierauszug iſt übrigens mit großer Sorgfalt und von einem guten Spieler (dem Komponiſten ſelbſt) gemacht; wir ſind ſeit langer Zeit keinem beſſeren begegnet. Auch die deutſche Überſetzung iſt gut.

So macht denn das Werk ſeinem Verfaſſer alle Ehre, wie dem Vereine, der es an den Tag gefördert hat. Wie es von der Bühne herab wirkt, werden wir freilich in Deutſchland ſchwerlich erfahren. Die ſich aber im ſtillen von dem in allen Deutſchland umliegenden Ländern

fortſchreitenden Muſikgeiſte überzeugen wollen, werden den Klavierauszug ſicher mit der freudigen Überraſchung aus der Hand legen, daß unſere deutſche Kunſt auch auswärts immer mehr Wurzel faßt, und mit der Hoffnung, daß eine gute Rückwirkung auf das eigene Vaterland mit der Zeit nicht ausbleiben wird.

90. Mendelsſohns Orgelkonzert.

Mit goldnen Lett[illegible]n möcht' ich den geſtrigen Abend in dieſen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Konzert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter und ſpäter von Marx iſt darüber Treffliches und Treffendes genug geſagt worden, und doch, hört man dann, ſo will es wieder ſcheinen, als ließe ſich ihm mit dem bloßen Wortverſtand nur von weitem beikommen. Die beſte Verſinnlichung und Erklärung ſeiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Muſik ſelbſt, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten als von dem, der ſie uns geſtern gab, der die meiſten Stunden ſeines Lebens gerade dieſem Meiſter zugewandt, der der erſte war, der mit aller Kraft der Begeiſterung das Andenken an Bach in Deutſchland auffriſchte[446], jetzt auch wieder den erſten Impuls gibt, daß ſein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt nähergebracht werde. Hundert Jahre ſind ſchon vergangen, ehe dies von andern verſucht, ſollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Ausführung kömmt? Es iſt nicht unſere Abſicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwa zu bitten; die für Mozart und Beethoven ſind noch nicht fertig, und es dürfte ſchon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da anregen möchte die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die ſich in neuerer Zeit um Aufführung Bachſcher Werke beſonders verdient gemacht, Berlin und Breslau, in denen es viele geben wird, die wiſſen, was die Kunſt Bach ſchuldet; es iſt im kleinen Kreiſe der Muſik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelsſohn ſpricht ſich ſelbſt in ſeinem das Konzert ankündigenden Zirkular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten

Künstler, den diese Stadt je besessen. Einem seiner Nachfolger ist bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasschule zuteil geworden, die Bach vor allen andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit sein Geist und seine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Teilnahme dafür in den Herzen aller wahren Musikfreunde nie verlöschen wird, so ist zu hoffen, daß ein solches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge" usw. usw.

Daß nun der von solcher Künstlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich unterstützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelssohn das königliche Instrument Bachs zu handhaben versteht, ist schon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köstliche Kleinodien, die er gestern vorlegte, und zwar in herrlichster Abwechselung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichsam bevorwortete und zum Ende mit einer Phantasie beschloß. Nach einer kurzen Einleitung spielte er eine Fuge in Es-dur, eine gar prächtige auf drei sich übereinander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantasie über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele", ein unschätzbares, seelentiefstes Musikstück, wie es irgendeinem Künstlergemüt entsprungen, sodann ein groß-brillantes Präludium mit Fuge in A-moll, beide sehr schwierig auch für Meister auf der Orgel. Nach einer Pause folgte die Passecaille in C-moll, 21 Variationen, genialisch genug ineinander gewunden, daß man nur immer erstaunen muß, auch von Mendelssohn vortrefflich in den Registern behandelt; nach diesen eine Pastorella in F-dur, wie nur irgendein Musikstück dieses Charakters in tiefster Tiefe gedacht werden kann, der sich dann eine Tokkata in A-moll mit Bachisch-humoristischem Präludium anschloß. Den Schluß machte eine Phantasie Mendelssohns, worin er sich denn zeigte in voller Künstlergloriе; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden" basiert, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe. Ein schöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenstern herein; außen im Freien wird noch mancher den wunderbaren Klängen nachgesonnen haben, und wie es doch in der Musik nichts Größeres gibt als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen[447]!

91. Drei gute Liederhefte.

Auch den hartherzigſten Kritiker wandelt einmal die Luſt zu loben an. „Was hilft es“ — ſagte ich mir — „leidliche Anfänger in der Geſangkompoſition paſſabel aufzumuntern oder mittelmäßigen Schreiern die Kehle verſtopfen zu wollen. Lieber ſetz' ich mir einen ganzen Stoß neuer Lieder her und ruhe nicht eher, als ich einige gute gefunden, um einmal nach Herzensluſt nichts als loben zu können.“ Lange ſuchte ich unter den etwa 50 Heften. Endlich hatte ich glücklich drei beieinander, die mich in Lobesatem brachten, die mich anhaltend erfreut, erwärmt. Die Namen der Komponiſten ſind Veit, Eſſer und Norbert Burgmüller, die erſten noch lebend und wirkend, der letztere ſchon geſtorben.

Auseinanderſetzen, was ein ſchönes Lied, will ich nicht. Es iſt ſo ſchwer und leicht, als ein ſchönes Gedicht. „Nur ein Hauch ſei's“, ſagt Goethe. Norbert Burgmüller wußte von den drei Genannten dies am beſten. Das Gedicht mit ſeinen kleinſten Zügen im feineren muſikaliſchen Stoffe nachzuwirken gilt ihm das Höchſte, wie es allen gelten ſollte. Nur ſelten, daß ihm ein Zug entgeht, oder daß er ihm, wo er ihn gefaßt, mißglückt. Menſchliches freilich überfällt auch die Größten in unbewachtem Augenblick.

Das Liederheft, das ich meine, iſt ſein drittes und mit Werk 10 bezeichnet. Es bringt ein Lied nach Walter v. d. Vogelweide — von Uhland »Scheiden und Meiden«, »Ständchen« und »Abreiſe« — von einem Ungenannten ein »Hoffnungslos«. Der Ungenannte iſt, wie vermutet wird, der Komponiſt ſelbſt. Man vergleiche die Biographie, die früher dieſe Blätter brachten[448], in der auch der erſte Vers des Gedichtes[449] mitgeteilt war. Die Kompoſition iſt in ſchmerzlicher Zeit entſtanden, tiefmelancholiſch, aber zur innigſten Teilnahme anregend und wahr. Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Komponiſten, wenn ihr dieſes Wort hört? Bettet euch immer weicher in eure ſchönen Geſangeslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen geſungen zu werden, vielleicht verführeriſch genug. Aber tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, ſo flüchtet mit eurer erheuchelten Kunſt, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich iſt. Wahr iſt denn auch Burgmüller durch und durch; noch mehr, er gibt die Wahrheit auch meiſtens in ſchönem Gewand. Lebte er noch, ſo würde ich bittend hinzuſetzen: er gebe ſie auch, wo es das Gedicht will, manchmal in reicherem. Er begnügt ſich oft mit dem allereinfachſten. B. Klein

trieb dieſe Liedeseinfachheit, daß man ihn als Sonderling verſchrie. Auch gegen dieſes Extrem ſchütze ſich der Künſtler. Ein Beiſpiel dazu aus Burgmüllers Liedern. Es iſt das oft und mehrenteils nicht übel komponierte »Ständchen« von Uhland, wo das nach und nach hinüberſchlummernde Kind der Mutter von „ſüßen Klängen" erzählt, die es weckten, und daß es „keine irdiſche Muſik" ſei, ſondern „Engel mit Geſang, die es riefen". Das Lied iſt ſicher eines der trefflichſten der Sammlung, vielleicht die trefflichſte Kompoſition des Gedichts überhaupt, die da iſt. Doch jener Ruf „von drüben", geſteh' ich, klingt mir doch zu dürftig. Engel, mein' ich, riefen doch noch anders; aber freilich, wer hat ſolche Stimmen gehört, und, wer in einzelnen weit voneinander liegenden Minuten des Lebens es hat, ſchwiege nicht lieber darüber! Wie ich aber ſchon ſagte, das Lied bleibt neben dem »Hoffnungslos« das ſchönſte der Sammlung. Vortrefflich in der getroffenen mißmütigen Grundſtimmung nenn' ich auch die »Abreiſe«. Nur den Schluß, wo der Wanderer, dem es gleichgültig, daß man ihn ohne beſondere Abſchiedsqualen ſeine Straße hat ziehen laſſen, wehmütig hinzuſetzt: „Von einer aber tut mir's weh'" — wünſchte ich nicht über die Melodie der früheren Verſe gelegt und neu komponiert und bedeutender, wie es denn auch im vorhergehenden einige kleine Deklamationsſünden zu rügen gäbe.

In dieſen drei Nummern liegt denn der Schatz des Heftes. »Scheiden und Meiden« und das altdeutſche Lied, wie ſie immerhin auch einem echten Dichterherzen entſprungen, ſind anſpruchloſer[450].

Der zweite Liederkomponiſt, den die Zeitſchrift heute ihren Leſern als einen „guten" empfiehlt, iſt W. H. Veit, der junge böhmiſche Tonſetzer, von dem ſie ſchon öfters Gutes vermeldet. Schwierige Aufgaben für ſeine Erfindungskraft ſtellt er ſich nicht in dem Hefte, von dem wir ſprechen; ja es genügen ihm ſelbſt Gedichte geringeren Gehaltes. Haben wir denn etwa Mangel an guten? Ein „Ja" zur Antwort wäre ein Unrecht, was wir den Poeten täten. Wieviel Ausbeute geben noch die älteren deutſchen Klaſſiker, wieviel die Epoche nach Goethe, wie manches die neuſte, wie vieles endlich auch das Ausland! Weshalb alſo nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was ſich immer an der Muſik rächen muß? Einen Kranz von Muſik um ein wahres Dichterhaupt ſchlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgeſicht verſchwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unſern Komponiſten nun auch bei Kompoſition ſolcher ſchwächeren Gedichte nicht; reicher und friſcher äußert es ſich aber gewiß in jenen beſſeren, wie von Heine und Moſen;

der Komponiſt wird es ſelbſt geſtehen, daß er hier auch mit größerer Liebe ſchrieb.

Auch Veit wendet auf die Wahrheit des muſikaliſchen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte die treuſte Sorgfalt. Dies Lob geht über jedes andere. Geſellt ſich ſolchem Streben noch ein ziemlicher Schatz klarer, geſunder Melodie bei, ſo darf der Künſtler doppelten Lobes gewiß ſein. Es iſt hier ſo und guter Geſang in jedem der Lieder zu finden. An kleinen, feinen Wendungen in der Begleitung fehlt es gleichfalls nicht, wie freilich auch nicht an kleinen Deklamationsfehlern, ſo klein, daß wir ſie Schülern nachſähen, an gebildetern Talenten groß genug, um ſie nicht wohlwollend darauf aufmerkſam zu machen (ſo das „es“ S. 3, Syſt. 3, T. 2; das „du“ S. 15, Syſt. 3, T. 5). Melodiöſe Heiterkeit zeichnet im übrigen faſt alle Lieder des Heftes aus, das wir denn überhaupt gegen ein früher geſchriebenes (Werk 8) als einen erfreulichen Fortſchritt zur Meiſterſchaft betrachten müſſen.

Ein Liederheft endlich von H. Eſſer, einem bis jetzt noch wenig genannten rheinländiſchen Komponiſten, beſchließe dieſe fröhliche Kritik. Die Texte ſind zur einen Hälfte von Rückert, dem geliebten Dichter, der, großer Muſiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzutun übrigläßt, — zur andern Hälfte von weniger gekannten Dichtern. Die Kompoſitionen werden auf das wohltuendſte überraſchen; wie freut es, dies von einem Werk 4 ſagen zu dürfen! Harmonie: rein und gewählt, — Melodie: klar, nicht ohne Eigentümlichkeit, leicht ſangbar, — Begleitung: natürlich, hebend, — Wahl der Texte: ſinnig, ernſt, — verlangt man einen beſſeren Paß in „Muſikers Lande“? Vorliebe für Franz Schubert, doch nur wie ſie erlaubt, ſpür' ich namentlich im 3ten und 5ten der Lieder; eine auffallend ſtarke Reminiſzenz an Weber („Arabien, mein Heimatland“) im 4ten. Indes ſtört bei ſo viel Eigenem, bei ſo offenbarem inneren Wohlſtand ein vielleicht unwiſſend entlehnter Zug nur wenig oder gar nicht. So gehe der Komponiſt, der Teilnahme verdient, dieſen Weg weiter; iſt er noch jung, ſo freuen wir uns um ſo mehr ſeiner Zukunft.

Dies wäre eine treue Schilderung des kleinen kritiſchen Liederfeſtes, das ich mir heute zu begehen vorgenommen, das ich recht oft wieder zu begehen Veranlaſſung finden möchte.

92. Trios für Pianoforte mit Begleitung.

Es ſind Jahre verfloſſen, ſeitdem wir zum letztenmal über Kompoſitionen obiger Gattung berichtet; vielleicht erinnert ſich der Leſer noch eines Zyklus von Kritiken, in dem alle ſeit etwa 10 Jahren erſchienenen Trios ausführlich beſprochen wurden. Allem neu Erſcheinenden nachſpähend, müſſen wir uns wundern, wie wenig in den letzten 2—3 Jahren Werke obiger Gattung veröffentlicht worden ſind — geſchrieben? wohl mehr. Wer weiß das! Es liegen im Augenblicke nur vier Trios und ein Quartett vor uns. Für erſchöpfend können wir aber unſer Urteil darüber nicht ausgeben, da wir nur eines davon aufführen gehört. Denn wie das innere Gehör das feinere muſikaliſche iſt, der Geiſt der Ausführung hat auch ſein Recht, der helle lebendige Klang ſeine beſonderen Wirkungen, über die ſich ſelbſt der gute Muſiker, der zuerſt gleichſam durch das Auge vom Papier hört, täuſchen kann. Leichter ſchon wird es zu urteilen, wo Partituren vorliegen, wie es bei Herausgabe von Enſembleſtücken jetzt löbliche Sitte geworden; wo aber dieſe fehlen, darf der Kritiker nicht geſcholten werden, wenn er nur en gros berichtet. Von dem erſten der zu beſprechenden Trios liegt uns in der Klavierſtimme zugleich die Partitur vor; es iſt von B. E. Philipp. Der Name des in Breslau lebenden Tonſetzers kam in der Zeitſchrift ſchon öfters vor. Mit ſeinem Trio tritt er, irren wir nicht, zum erſtenmal mit einem größeren Enſembleſtück auf. Es geht in F-moll und weicht in der Form von andern nur darin ab, daß es kein Scherzo bringt. Im übrigen hat es den rechten Triocharakter, d. h. kein Inſtrument herrſcht vor, und jedes hat etwas zu ſagen. Die Stimmung iſt vorherrſchend lyriſch; zwar im letzten Satz möchte einiges auf eine dramatiſche Abſicht des Komponiſten ſchließen laſſen, der Grundton bleibt aber lyriſch. Am ſchnellſten wirkſam ſcheint der erſte Satz, er hat Fluß und rundet ſich. Zur größern Wirkung fehlt ihm nur ein bedeutender energiſcher Schluß; wie er iſt, fühlt man, der Komponiſt war am Ende, und die Phantaſie gab nichts mehr aus. Immerhin gilt er uns als der gelungenſte des Trio. Wenig ſagt uns das Adagio zu: die erſten acht Takte der Kantilene ſind melodiſch gut erfunden, obwohl an das Adagio in Beethovens F-moll-Sonate erinnernd; die folgenden aber haben keinen muſikaliſchen Fortgang, wie uns auch der Mittelſatz in B-moll karg und reizlos dünkt. Der letzte Satz, Finale, ſchließt ſich dem Adagio gut an und nimmt einen kühnen Anlauf. Die erſten Takte des Allegros gleichen freilich ſehr in

Bewegung und Charakter dem des letzten Satzes der Cis-moll-Phantasie von Beethoven[451]; wenn dadurch die Wirkung geschmälert wird, so versöhnt uns bald der sehr gute und melodisch-schwungvolle Gesang im Dur der großen Unterterz, der dann später, nach herkömmlicher Form, im Dur der Haupttonart wieder erscheint. Eine Stelle des Adagio hebt sich kurz vor dem Schluß noch einmal hervor, wir wissen nicht, ob mit Wirkung. Es hat mit solchen sogenannten „Rückblicken" sein Gefährliches; wo es nicht (wie z. B. im Finale der C-moll-Sinfonie, wo das Scherzo wieder auftaucht) im freiesten Flug der Phantasie geschieht, so daß wir uns sagen müssen: es kann nicht anders sein, — sieht es leicht gezwungen und gemacht aus; immerhin hat schon die Intention etwas Sinniges, und wir begegnen ihr immer gern. In Summa, das Trio wird denen, die nicht immer höchstes Meisterliches wollen, in vielen Partien zusagen; das Streben des Komponisten war ein unverkennbar gutes, und so wünschen wir, daß er zu ähnlichen Werken größeren Umfangs auch immer bereite Verleger finde wie den seines Trios, der es freigebig ausgestattet. Das Trio ist Adolf Henselt zugeeignet. —

Über ein Trio von Karl Seyler vermögen wir nicht mehr zu sagen, als was uns eine stumme Aufführung nach den herumgelegten einzelnen Stimmen eingibt. Es scheint übrigens klar genug, um eine Partitur nicht zu vermissen, und erhebt sich anscheinend nicht über jenen mittleren Gedankenflug, der immer einige Minuten im voraus zu erraten, so daß ich mir in den Pausen der Klavierstimme die Füllung der andern Instrumente auch meist ganz gut denken konnte. Der Charakter des Stückes ist modern, gefällig, bürgerlich; Melodie hat es, wenn auch kleine und bekannte; die Harmonie ist leicht, auch richtig. Der Komponist scheint, allen Anzeichen nach, ein junger und strebsamer. In einer großen Stadt, wie Wien, auf tüchtigen Wegen zu bleiben, gehört freilich doppelte Kraft dazu. Publikum dort, wie Verleger wollen vor allem Leichtes, Unterhaltendes, und ein Feuerwerker gilt ihnen mehr als ein rüstiger Gladiator. So kam es oft, daß, die das nicht begriffen und wider den Strom wollten, einsam und beifallos ihren Weg fortsetzen mußten, während, die sich akkommodierten, bald von höherem Streben ablassend, mit den hundert andern im Strome mitschwammen und spurlos verschwanden. Wir wünschen dem jungen Komponisten Ausdauer genug, nicht der letzten Klasse zu verfallen. Was ist aller Beifall des Modehausens gegen den stilleren des echten Künstlers! Das Publikum ist nie zu sättigen, während das fleißig gearbeitete, schön gelungene Kunstwerk jahrzehntelang

nachhält. Wir ſind in dieſen moraliſchen Ton verfallen, weil wir eben wiſſen, wie oft gut anfangende Talente aus Mangel an Aufmunterung in großen Städten es auch nur bei den Anfängen bewenden ließen. Das »premier Trio« möge denn nur der Vorläufer der köſtlichſten ſpäteren ſein und der Komponiſt fortfahren, an großen Formen ſeine Kraft zu ſtärken und zu meiſtern. —

An die ſchon beſprochenen Trios der HH. Philipp und Seyler ſchließen ſich neu erſchienen noch drei an, von A. Fesca, J. P. Pixis und F. Mendelsſohn-Bartholdy.

Des Kompoſitionstalentes des erſteren ward ſchon früher in der Zeitſchrift Erwähnung getan. Man ſieht, es geht ihm leicht von der Hand; eine Menge auch größerer Werke ſeiner Kompoſition iſt neuerdings im Druck erſchienen. Das Trio hat eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Komponiſt; er koſtet und naſcht noch in der Kunſt, aber mit Luſt und Liebe, und dies nimmt für ihn ein. Gern hängt er ſich auch an höhere Kunſtgenoſſen. Mendelsſohn, Henſelt, auch Thalberg ſind mit wenig Mühe wiederzufinden. Die Leichtigkeit und Anmut aber, mit der er ſich anſchließt, föhnt ſchnell wieder aus. Das immer derbere deutſche Element abgerechnet, könnte man den jungen Komponiſten am richtigſten dem franzöſiſchen Bertini vergleichen. Ob ihm ſelbſt dieſer Vergleich gefalle, wiſſen wir nicht; doch, ſcheint es, hat er das Zeug, ihn zunichte zu machen, ſich höher hinaufzuarbeiten zu Ernſt und männlicherem Ausdruck. So klingt das Trio, wie ein Bertiniſches, durchaus hübſch und gefällig. Nach Grammatik, ſelbſt nach Oktaven, Quinten (wenigſtens für das Auge) wird nicht viel gefragt; was ihm wohlklingt, ſchreibt er hin, das Ohr gilt ihm der oberſte Richter. Wir haben nichts gegen dieſen Grundſatz. Was ſchön klingt, ſpottet aller Grammatik, wie was ſchön iſt, aller Äſthetik. Nach alle dem Geſagten wird der Kunſtfreund wiſſen, was er ohngefähr vom Trio zu erwarten hat; es ſteht vermittelnd zwiſchen Künſtler und Dilettanten und wird allen behagen, die nicht immer nach Höchſtem verlangen. Im beſonderen iſt noch zu erwähnen, daß das ganze Trio ohne Abſatz hintereinander geſpielt werden ſoll. Innigere Verbindung und Beziehung haben die einzelnen Sätze indes nicht, man kann ebenſogut nach jedem eine Pauſe einſchalten. Das Klavier herrſcht vor, doch nicht ſo, daß ſich nicht auch die anderen Inſtrumente gut zeigen könnten, wie denn die Klarheit in Anordnung des Ganzen nur auszuzeichnen iſt, doppelt an einem jungen Künſtler, wie es der Komponiſt noch ſein ſoll. —

Das Trio von J. P. Pixis ist bereits das sechste des Komponisten und nach langer Zeit wieder das erste bedeutende Werk, das von ihm erschienen. Gehört in vollständiger Besetzung habe ich es noch nicht; vielleicht, daß es mir sonst auch weniger unklar, weniger zerstückelt erscheine. Der Anfang ist eigen. Das Klavier beginnt mit einer wilden Figur, in die die Bässe den Hauptgedanken des ersten Satzes hineinwerfen; wild scheint der erste Satz überhaupt, so sehr es nämlich ein Komponist sein kann, der nicht gerade ein Beethoven ist, der, in Sizilien an der Seite einer gefeierten Tochter unter immergrünen Triumphbögen mitwandelnd, nicht eben Grund haben mag, sich über das Leben zu beklagen. Demangemessen endigt auch der Satz. Das Kapriccio, an der Stelle des Scherzo, scheint sehr pikant und geistreich, wie denn Pixis in solchen kleinen Sachen immer glücklich ist. Das Adagio, sentimentalen Charakters, währt beinahe so lange wie die drei übrigen Sätze zusammengenommen, und wohl zu lange; es ist hier eine Menge Harmonie an einen gewöhnlichen melodischen Gedanken verschwendet, die vereinfacht und verringert dasselbe gewirkt haben würde. Reicheres Leben bringt der Schlußsatz, wie der erste in der seltenen Tonart Fismoll geschrieben und beschlossen. Der Schluß erinnert übrigens an ein Stück aus Rossinis Soireen, wie die Oktavensprünge in der Hauptfigur an die Pauken im Scherzo der D-moll-Sinfonie von Beethoven. Das Ganze ist glänzend und schwierig, doch auch dankbar. Darf man ihm auch nicht, wie einem Meisterwerke, eine nachhaltigere Wirkung, eine große Lebensdauer zusprechen, so ragt es als Glanz- und Virtuositätsstück doch immer als ein bedeutendes und eigentümliches hervor, das mehr will als bloße Fertigkeit des Spielers, bloßes Amüsement des Zuhörers. —

Es bleibt noch übrig, über Mendelssohns Trio etwas zu sagen — weniges nur, da es sich gewiß schon in aller Händen befindet. Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrerzeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar schöne Komposition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählich sich zu legen an und, gestehen wir es, hat schon manche Perle ans Ufer geworfen. Mendelssohn, obschon weniger als andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müssen, hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger bornierter Schriftsteller, „die eigentliche Blütenzeit der Musik sei hinter uns", und hat sich emporgerungen, daß wir es wohl sagen dürfen: er ist der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der

hellſte Muſiker, der die Widerſprüche der Zeit am klarſten durchſchaut und zuerſt verſöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künſtler ſein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er iſt vielleicht ſchon geboren. Was ſoll ich noch über dies Trio ſagen, was ſich nicht jeder, der es gehört, ſchon ſelbſt geſagt? Am glücklichſten freilich, die es vom Schöpfer ſelbſt gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuoſen geben mag, in ſo zauberiſcher Friſche weiß kaum ein anderer Mendelsſohns Werke wiederzugeben als er ſelbſt. Es ſchrecke dies niemanden ab, das Trio auch zu ſpielen; es hat ſogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu denen Schuberts, weniger Schwierigkeiten, wie denn dieſe bei Kunſtwerken erſten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältnis ſtehen, und je größer jene, je geſteigerter dieſe iſt. Daß das Trio übrigens keines für den Klavierſpieler allein iſt, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten, wie es ſoll, und ſei uns ein neues Zeugnis der Kunſtkraft ſeines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchſten Blüte zu ſtehen ſcheint. —

---

93. Muſikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840.

Man wird es zugeben müſſen, in dieſem von der Natur ſo ſtiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutſche Muſik, daß es ſich, ohne für unbeſcheiden zu gelten, neben den reichſten und größten Frucht- und Blütengärten anderer Städte ſehen laſſen darf. Welche Menge ausgezeichneter Kunſtwerke wurde uns auch im vergangenen Winter wieder vorgeführt, wie viele bedeutende Künſtler erfreuten uns mit ihrer Kunſt! Und wenn ſich dieſe Anerkennung regſten Muſiklebens namentlich auf die hieſigen Konzertinſtitute bezieht, ſo geſchieht doch im Verhältnis zu andern Städten auch in andern Richtungen Erfreuliches. Das Theater verſorgt uns, wie eine gute Modehandlung, wenigſtens immer mit dem Neuſten aus Paris und zählt unter ſeinen Mitgliedern einige ſehr ſchätzenswerte. Auch die Kirche feiert nicht, wenn freilich mit den vorhandenen Mitteln auch noch ganz anderes erreicht werden könnte. Auf glänzendſter Stufe aber, wie geſagt, ſteht die Konzertmuſik. Es iſt bekannt, wie in den jetzt bald ein halbes Jahrhundert alten Gewandhauskonzerten vor allem der deutſchen Muſik ein

gediegener Herd gegründet ist, und wie von diesem Institute in der Tat mehr als je geleistet wird. Einen berühmten Meister an der Spitze, hat sich in den letzten Jahren das Orchester in seiner Virtuosität noch immer vervollkommnet. Im Vortrage der Sinfonien namentlich findet es unter den deutschen wohl kaum seinesgleichen, wie sich in ihm auch auf den einzelnen Instrumenten tüchtige Meister befinden. Auch waren in diesem Winter von der Direktion Gesangtalente gewonnen worden, die uns den Verlust der in den vergangenen engagierten ausgezeichneten englischen Sängerinnen kaum fühlbar machten. So war man immer auf Abwechselung bedacht, was die gewählten Kompositionen wie die auftretenden fremden und einheimischen Künstler betrifft. Von den ersteren, als dem Bleibenden, zuerst zu sprechen, so stellte sich, wie früher so auch heuer, in der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke der Geschmack für die ältere klassische Schule auf das entschiedenste heraus. Beethovens Namen finden wir am häufigsten auf den Konzertzetteln, ihm zunächst Mozart und Haydn. Mit Vorliebe waren Weber, Cherubini und Spohr bedacht. Bach, Händel und Gluck kamen jeder einmal vor, wie öfter die bei Sängern unvermeidlichen Extreme Rossini, Bellini und Donizetti. Außerdem wurden uns ziemlich von allen bedeutenderen deutschen Meistern der Gegenwart Kompositionen vorgeführt, wie von Marschner, Schneider, Onslow, Kalliwoda u. a. Gänzlich vermissen wir Lachner und Loewe, was der Zufall gemacht. Endlich kam auch von Kompositionen noch unbekannter Künstler einiges zu Gehör, und diese, wie die diesen Winter hier in Leipzig zum erstenmal aufgeführten Werke haben wir hier vorzugsweise zu besprechen, — wie es aber nach einmaligem Anhören und bei dem vielen Material nicht anders gefordert werden darf, nur andeutend und in Kürze.

Zuerst der obersten Gattung der Instrumentalmusik, der Sinfonie, zu erwähnen, so waren es drei, die wir zum erstenmal gehört: von Lindblad, Kittl und Kalliwoda, von denen sich die erste den wenigsten, die letzte den meisten Beifall erwarb. Der Komponist der ersteren, auch schon gedruckten Sinfonie ist ein Schwede und bereits als Liederkomponist in diesen Blättern mit Auszeichnung genannt. Sein Werk hätte ich vor dem Hören schon kennen mögen; es steckt viel Arbeit, Plan und Gedanke darin, und es hat alle jene bescheidenen Vorzüge, von denen das Publikum nichts wissen will. Die Teilnahme der Kenner hat sich der Ausländer mit seiner Sinfonie gewiß gewonnen; sich die des Publikums zu erwerben, gewähre er ihm hier und da, ohne sich von

seiner Kunst zu vergeben, was bei glücklicher Einsicht gar wohl zu vereinigen steht. Lebhafteres, sanguinischeres Temperament zeigt die Jagdsinfonie des Hrn. Kittl, eines noch jungen Prager Tonsetzers; sie hatte sozusagen einen succès populaire, der sich mit jedem der Sätze steigerte, die sich in sich selbst auch steigerten. Der erste Satz ist »Aufruf und Beginn der Jagd« überschrieben; das Andante bildet ein Satz »Jagdruhe«, das Scherzo einer, »Gelage« genannt, dem sich dann der »Beschluß der Jagd« anschließt. Wie es der Vorwurf mit sich brachte, so hatte die Musik einen durchaus fröhlichen Anstrich, und die Hörner erschallten oft waidmännisch genug. Den Komponisten uns werter zu machen, verriet sie aber auch schon eine Stileigentümlichkeit, wie sie Sinfonienschreiber jungen Alters nur ausnahmsweise besitzen, so daß wir mit Freude auf seine späteren Sinfonien aufsehen, wie wir dann dem muntern Jäger einmal in anderer Gefühlssphäre zu begegnen hoffen, wenn es anders seiner Natur nicht zuwiderläuft. Die Sinfonie wird übrigens dieser Tage im Druck erscheinen.

Über die Sinfonie von Kalliwoda, seine 5te, berichteten wir schon in einer kleinen Notiz, wie sie uns innig wohlgefallen habe; sie ist eine ganz besondere und, was die von Anfang bis zum Schluß sich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Sinfonienwelt. Hätte der Komponist etwa eine Musik zur »Undine« geben wollen, so wären jene Eigenschaften auf das leichteste zu deuten, da er's aber nicht gewollt, so ist seine Sinfonie nur um so höher zu schätzen. Wie schön hat uns der Komponist mit diesem Werke getäuscht! Glaubten wir ihn, der in einem entlegenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen sein Talent gleichgültig geworden und der Ruhe genießend, während die Sinfonie namentlich in Hinsicht der Instrumentation den immer fortgeschrittenen Meister bekundet und nur, wie gesagt, in eine jener seltenen Geistesregionen führt, der die obengenannte Fee entsprungen ist! Dazu schließen sich die vier Sätze so zart ineinander, daß sie wie an einem Tage geschaffen scheinen; wie die Sinfonie auch kunstreicherer, feiner gewirkter Züge voll ist, wie sie die Meisterhand oft erst dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieses dann durch das Auge darauf aufmerksam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfrischen Stamm im deutschen Musiker-Dichterwald und hoffen, ihn bald wieder auf diesem Felde zu treffen, wo er sich schon fünfmal mit Ehren behauptet hat. Wie er auch ein bescheidener Meister ist, möge für seinen künftigen Biographen noch bemerkt sein durch

folgenden Zug, den ich nicht verbürgen will, obwohl er ihm ganz ähnlich sieht. Es kam ihm nämlich erst vor einigen Jahren noch in den Sinn, daß er wohl noch nicht genug wisse und könne, weshalb er sich dann an einen Tonsetzer in Prag* wandte, bei ihm Unterricht zu nehmen im doppelten Kontrapunkt, in der Fuge usw. Hofft man vielleicht, der Prager Kunstbruder habe ihm darauf geantwortet: „Lehre mich erst solche Sinfonien wie die deinigen machen, alsdann nimm fürlieb mit dem, was ich habe" — so irrt man. Der Bruder in Apoll, wie Beethoven oft seine Freunde unter den Kapellmeistern nannte, wollte sich gern darauf einlassen, verlangte aber ein so enormes Honorar, daß der treffliche Kapellmeister, der übrigens schon kleine aufzieht, mit großem Rechte gar nicht darauf einging und lieber wie früher fortkomponierte. Die Geschichte ist artig und mag, wie gesagt, von dem zukünftigen Lebensbeschreiber nicht übersehen werden.

Dies waren denn die drei neuen Sinfonien; eine gleiche Anzahl hörten wir auch von Ouvertüren: zur Oper »Der Zigeunerin Warnung« von J. Benedict, zur »Genueserin« von Lindpaintner und eine von Julius Rietz in Düsseldorf. Die beiden ersten sind bereits gedruckt, im übrigen keine Kunstwerke ersten Ranges, sondern eben Theaterouvertüren, wie es deren zu Dutzenden gibt, und auf den Beifall hin geschrieben. Sehr bedeutend schien mir dagegen die dritte, eine durch und durch deutsche, kunstreiche, im Detail noch etwas überladene Arbeit, die nach einmaligem Anhören kaum ganz zu ergründen war; dem Charakter nach eine Orchesternovelle, mit der man eben gut ein Shakespearesches Lust- oder Schauspiel eröffnen könnte. Der Titel („Konzertouvertüre") besagte nicht, ob sie zu einem besonderen Sujet gedacht sei; wie gesagt, wir hätten Verdacht auf Shakespeare. Möchte sie doch bald veröffentlicht werden; sie verdient ebensogut wie ihre zwei erstgenannten Namensschwestern, ja im Verhältnis zu diesen auf Velin gedruckt zu werden. —

Daß wir an einem der Gewandhauskonzertabende auch sämtliche Ouvertüren, die Beethoven zu seinem »Fidelio« geschrieben, zu hören bekamen, ist schon früher angezeigt worden, zugleich mit freudiger Anerkennung dieser großen Leistung seitens des Orchesters[452]. Den Leser über diese vier Ouvertüren und ihr Verhältnis zueinander aufzuklären, mag hier folgendes bemerkt sein: Die an jenem Abende als Nr. 1 auf-

* Tomaschek.

geführte iſt bereits bei Haslinger in Wien in Partitur erſchienen mit dem Beiſatz auf dem Titel „aus dem Nachlaß“; ſie geht aus C-dur und iſt wohl die erſte überhaupt, die Beethoven zu ſeiner Oper ſchrieb, und die bei ihrer erſten Aufführung wenig gefallen haben ſoll. Die als Nr. 2 geſpielte befindet ſich noch im Manuſkript im Beſitze der HH. Breitkopf und Härtel, geht ebenfalls aus C und iſt offenbar das Original, nach welchem Beethoven ſpäter die bekannte große, bei Breitkopf und Härtel in Partitur erſchienene arbeitete; die 4te endlich iſt jene leichtere in E-dur, die man gewöhnlich in den Theatern hört. Möchten ſich doch die verſchiedenen Verleger vereinigen zu einer Ausgabe ſämtlicher vier Ouvertüren in einem Band; für Meiſter und Schüler wäre ſolch ein Werk ein denkwürdiges Zeugnis einesteils des Fleißes und der Gewiſſenhaftigkeit, andernteils der wie im Spiel ſchaffenden und zerſtörenden Erfindungskraft dieſes Beethoven, in den die Natur nun einmal verſchwenderiſch niedergelegt, wozu ſie ſonſt tauſend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouvertüren ſchrieb, und ob z. B. Roſſini zu vier Opern eine Ouvertüre. Der Künſtler aber ſoll alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkſtatt des Meiſters führen, und daß es ihm erleichtert werde, der nicht gleich ein ihm alle vier Ouvertüren ſpielendes Orcheſter findet, möge man an eine Geſamtausgabe jener Ouvertüren denken, welchen Wunſch wir nicht vergebens ausgeſprochen haben möchten*.

Daß außer älteren und neueren Sinfonien und Ouvertüren in den Abonnementkonzerten auch größere Enſembles aus Opern, geiſtliche Chöre und ähnliches aufgeführt werden, weiß man aus früheren Berichten. Auch hier erhielten wir intereſſantes Neues. Zuerſt von der Kompoſition des Hrn. Kapellmeiſters Chélard die Ouvertüre, den 2ten Akt und das Finale ſeiner Oper »Die Hermannsſchlacht«. Ohne Anſtrengung konnte hier ein Unwiſſender erraten, daß die Muſik keine für den Konzertſaal geſchriebene, und daß ihr Effekt von der Bühne herab berechnet war. Die Inſtrumente und Stimmen erſtickten ſich faſt in dieſen engeren Räumen, und der zarte Konzertſaal ſchien etwa wie ein altes Silbermannſches Klavier unter den Händen eines Liſzt. Wie geſagt, im Theater wird die Oper wirken, wie ſie ſoll, und hat es auch, wie frühere Berichte aus München, wo die Oper ganz gegeben

* Iſt ſeitdem geſchehen.

wurde, bereits gemeldet haben[453]. Der Bildungsgang des Komponisten mag übrigens ein interessanter sein; er ist ein umgekehrter Meyerbeer, ein auf deutschen Boden umgesetzter französischer Musiker, mit unverkennbarem Streben nach tieferer Charakteristik, bei entschiedenem Talente besonders zur Instrumentierung, wie jene Bruchstücke deutlich dartaten. Namentlich enthielt die Ouvertüre viel Eigentümliches und Schönes. Der Komponist dirigierte selbst und wurde vom Publikum mit öfterem Beifall begrüßt. Durch seine Berufung an Hummels Stelle unserer Gegend nähergekommen, wird uns hoffentlich der liebenswürdige Künstler bald Gelegenheit zu vielseitigerer Bekanntschaft mit seinen Werken geben.

Eine andere Neuigkeit war ein Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich" nach Worten von Luther von Mendelssohn, das am Vorabende des Reformationsfestes hier zum erstenmal gehört wurde; eine einzig schöne Komposition, von deren Wirkung man sich nach dem bloßen Anblick der Partitur wohl kaum Vorstellung machen kann. Der Komponist schrieb sie während seines Aufenthaltes in Rom, dem wir auch einige andere seiner Kirchenkompositionen verdanken. Wie wünschte ich doch, unser Gottschalk Wedel hätte das »Gebet« gehört! sein Aufsatz über „Umgestaltung der Kirchenmusik"[454] wäre ein anderer geworden. Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raffael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.

Noch gab uns derselbe Meister am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Psalm nach den Worten des 114ten „Da Israel aus Ägypten zog" zu hören. Wer viel und rasch nacheinander in derselben Gattung schreibt, setzt sich um so eher Vergleichungen aus. So war es auch hier. Der ältere köstliche Psalm von Mendelssohn „Wie der Hirsch schreit" lebte noch bei allen in frischem Andenken. Es entstand Meinungsverschiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere sei, und die größere Anzahl der Stimmen schien sich der älteren zuzuwenden. Wir führen dies zugleich als einen Beweis an, wie das hiesige Publikum, trotz seiner Verehrung für den Komponisten, sich ihm doch auch nicht blind hingibt. Über die speziellen Schönheiten des neuen Psalmes kann wohl niemand im Zweifel sein, wenn ich auch nicht leugne, daß er, was Frische der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückzustehen scheint und auch an schon von Mendelssohn Gehörtes erinnert.

Endlich brachte uns noch das letzte Konzert als Neuigkeit die Ouvertüre, Gerichtsszene und Finale aus den »Abenceragen« von Cherubini, die ich zu hören verhindert war. Die Musik soll herrlich gewesen sein, was für die, die diesen Meister kennen, wohl kaum einer Versicherung bedarf.

Noch müssen wir dankend der einzelnen Künstler und Künstlerinnen erwähnen, die die Gewandhauskonzerte mit ihren Vorträgen verschönten. Als erste Sängerin war Frl. Elise Meerti aus Antwerpen, als zweite Frl. Sophie Schloß aus Köln engagiert. Die Teilnahme des Publikums für die erstgenannte steigerte sich mit jedem Abende zusehends; sie gehört eben nicht zu jenen glänzenden Bravourtalenten, die sich schon beim ersten Auftreten ihr Publikum zu erobern wissen; ihre Vorzüge erkannte man erst allmählich, wie sie sie auch nach und nach erst in all ihrer Liebenswürdigkeit entfaltete. Leider konnte sie in der ersten Zeit ihres Hierseins noch zu wenig Deutsch, um uns in unserer Sprache zu singen, und so war es denn meist Italienisches und Deutsch-Französisches (Spontini, Meyerbeer, Dessauer), was wir zu hören bekamen. Erst in ihrem Abschiedskonzert sang sie ein deutsches Lied von Mendelssohn, das in uns wenigstens länger fortklingt als all das andere, aus auch so innigem Gemüt schien es zu kommen; wie sie denn in Stimme und Vortrag etwas vorzüglich Edles und Sittsames an sich hat. Ende Januar verließ sie uns schon, wird aber, wie wir mit Vergnügen hören, nächsten Winter zurückkehren. Nach ihrem Fortgange wurde denn auch die andere Sängerin, Frl. Schloß, mehr beschäftigt, die die Nähe der Meerti wie das ihr fremde Publikum wohl auch befangen gemacht hatten. Nun aber ohne Nebenbuhlerin, übrigens im Besitz einer wahren Bravour- und Konzertstimme, zeigte sie in kurzer Zeit fast unglaubliche Fortschritte. Die Intonation, früher schwankend, schien bei jedesmaligem Auftreten an Sicherheit, die Koloratur an Sauberkeit und die ganze Stimme an Kraft gewonnen zu haben, so daß das Publikum sie mit immer wärmerer Teilnahme aufnahm und die frühere Zurücksetzung vollkommen wieder gutmachte. Die Sängerin, noch jung, fleißig, überdies stark und kräftig gebaut, hat eine schöne Zukunft vor sich, worin wir uns nicht zu täuschen glauben. Eine nicht minder glänzende dürfen wir einem andern Talente versprechen, dem außerordentlichsten für Virtuosität, das uns seit lange begegnet ist, einem Violinspieler Namens Christoph Hilf, der sich gleichfalls in den Abonnementkonzerten 2mal hören ließ. Schon andere Blätter haben berichtet, wie er, aus dem Städtchen Elster im sächsischen Vogtlande gebürtig und seiner Profession nach ein Lein-

weber, früher jahrelang zum Tanze in Schenken usw. vorgespielt; endlich vor ungefähr anderthalb Jahren, von unwiderstehlicher Liebe zur Musik getrieben, die Violine auf dem Rücken, sich nach Leipzig aufmachte, was ihm wohl schon seit der Kindheit als leuchtendes Ziel seiner Wanderschaft vorgeschwebt haben mochte. So kam er hier an, roh und unbehauen wie ein Marmorblock und der Dinge wartend, die über ihn ergehen sollten. Er geriet in die besten Hände, in die unseres Konzertmeisters David, der denn bald erkannte, daß die inneren Schönheiten dieses merkwürdigen Talentes herauszufördern es nur der Fortschaffung der groben Hülle bedürfe, und daß, um nirgends zu beschädigen, selbst hierin vorsichtig zu Werke gegangen werden müßte. Im siebenten Konzerte ließ er denn seinen Schüler in die Siegesrennbahn. Der Glückliche! von der Furcht anderer angehender und eingehender Virtuosen, die spielen, als schwebe ein Damoklesschwert über ihren Häuptern, schien er nichts zu spüren; er verließ sich auf seine gute Geige, die ihm schon bis jetzt durch die Welt geholfen und hoffentlich noch weiter helfen würde; er spielte nicht etwa, die Notenrolle vor sich aufgeschlagen, sondern frei hinaus ins Publikum, wie es sich ziemt. Das süßliche Konzert von Bériot war es, und der Himmel weiß, die Komposition schien unter seinen markigen Händen ordentlich Saft und Kraft zu bekommen, zum großen Ergötzen aller Zuhörer. Hunderte gibt es vielleicht, die das Konzert galanter und pariserischer vortragen mögen; aber diese originale Frische, diese Naivität, diesen lebensvollen Ton im Vortrag hab' ich noch wenig gehört. Hat er Talent zur Komposition, so wird er bald weit und breit von sich sprechen machen. Ich glaube, er müsse auf das eigene Erfinden fallen, da seinen Fertigkeiten die vorhandenen Kompositionen kaum lange mehr genügen können. In einem späteren Konzerte spielte er Variationen von David mit derselben Virtuosität, mit demselben glänzenden Beifall.

Wir waren dem großen Talente des übrigens unbemittelten Mannes diese ausführliche Besprechung schuldig. Über andere schon bekannte Künstler, die noch in den Abonnementkonzerten auftraten, dürfen wir uns kürzer fassen.

Von auswärtigen waren es: Hr. Prume, Mad. Kamilla Pleyel, Hr. Kapellmeister Kalliwoda, Hr. F. A. Kummer, Violoncellist der Dresdner Kapelle, die sämtlich schon mehrfach in diesen Blättern besprochen sind. Die HH. Tretbar und Nehrlich, jener braunschweigischer, dieser preußischer Kammermusiker, zeigten sich als vorzügliche

Klarinettspieler; die HH. Hausmann aus Hannover und Bernhard Schneider aus Dessau, letzterer Sohn des Kapellmeisters Friedrich Sch., als wackere Violoncellisten, Hr. Hausmann auch als sehr talentvoller Komponist für sein Instrument; wie der schon über 60 Jahre alte sächsische Kammermusiker G. H. Kummer als noch kräftiger Meister auf dem Fagott. Diese sämtlichen Künstler erwarben sich warmen Beifall und die drei zuerst genannten enthusiastischen. Ein aus Weimar herübergekommener Violinspieler ennuyierte dagegen. Auch traten einige auswärtige Sängerinnen auf, Mad. Johanna Schmidt aus Halle, deren Namen die Zeitschrift schon öfters mit Lob genannt, Frl. v. Treffz aus Wien, Frl. Auguste Löwe und Frl. Caspari aus Berlin, von denen Frl. v. Treffz die meiste musikalische Begabung, Frl. Löwe die beste Stimme verriet, wenn anders nach ein- oder zweimaligem Hören ein bestimmtes Urteil gefällt werden kann.

Von einheimischen oder jetzt hier anwesenden Künstlern ließen sich außer Mad. Schmidt, Gattin unseres Tenoristen am Theater, in meisterhaften Vorträgen noch hören: zuerst Hr. MD. Mendelssohn-Bartholdy mit seinem G-moll-Konzerte, Hr. Ferdinand Hiller mit ersterem zusammen in dem hier noch nicht gehörten Konzerte für 2 Pianoforte von Mozart und im »Hommage à Haendel« von Moscheles, Hr. Konzertmeister David einmal in Variationen, dann in einem Konzerte, sodann zweimal der obengenannte Ch. Hilf, einmal Hr. K. Eckert aus Berlin, Schüler von Mendelssohn und David, in einem mit Fleiß und Talent komponierten Violinkonzert, sowie die ausgezeichnetsten Mitglieder des Orchesters, die HH. Queißer (Posaune), Uhlrich (Violine), Grenser (Flöte), Haake (Flöte), Heinze (Klarinette), Grabau (Violoncello), Diethe (Hoboe) und Pfau (Horn). In mehren Gesangsensembles wirkten auch die HH. Pögner, Anschütz und Weiske mit.

Das Konzert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker brachte, wie immer, auch in diesem Winter besonders anziehend Gewähltes, u. a. eine Sinfonie von Weber, eine erst jetzt veröffentlichte frische und klare Jugendarbeit des Meisters. Bezaubernd spielte den Abend auch Mendelssohn seine Serenade und Allegro, wie mit besonderer anima auch die andern Mitwirkenden, Hr. David, Mad. Bünau, die Frls. Meerti und Schloß.

Im Konzert für die hiesigen Armen kam, wie schon gemeldet, F. Hillers Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems« zur Aufführung.

Bei nochmaliger Vergleichung der in den Abonnementkonzerten gehörten Orchester- und Gesangswerke stellt sich heraus, wie die Direktion

zur Ausfüllung ihres Repertoires zumeist nach Älterem und schon Gehörtem greifen mußte; sie mußte es, weil offenbarer Mangel an neuen, für das Konzert passenden Kompositionen, namentlich Sinfonien und Gesangstücken mit Orchester, da ist. Das Bedürfnis aber nach solchen Werken wird immer dringender. Möchten sich unsere Komponisten dies nicht umsonst gesagt sein lassen. Gänzlich vermissen wir auf dem Repertoire noch Berlioz. Es sind zwar nur einige Ouvertüren von ihm gedruckt; gewiß aber würde es nicht schwer fallen, auch von seinen Sinfonien zu erhalten, und dazu nur der Anregung bedürfen. Fehlen aber sollte er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Übergehen in der Geschichte der Musik ebensowenig vergessen gemacht werden wird, wie durch bloßes Überschlagen ein Faktum der Weltgeschichte, und zur Beurteilung des Entwickelungsganges der neueren Musik doch immer von Bedeutung ist. Die großen Mittel, die seine Kompositionen verlangen, ließen sich gerade von dem Institute der Gewandhauskonzerte herbeischaffen oder auch, wo sie ans gar zu Abenteuerliche grenzen, mit Umsicht vereinfachen, daß man sie wenigstens in der Hauptsache kennen lernte.

Möchte auch die frühere Idee, in historischen Konzerten Überblicke über die verschiedenen Epochen zu geben, im künftigen Jahre wieder aufgenommen werden.

Außer den Gewandhaus- und „Euterpe"-Konzerten hatten wir in der zweiten Hälfte des Winters noch sechs von der Direktion der Gewandhauskonzerte veranstaltete Abendunterhaltungen, die die Stelle der früher Matthäischen, dann Davidschen Quartetten ausfüllten. Im gewissen Einverständnis mit den Wünschen des Publikums hatte man die frühern Grenzen dahin erweitert, daß in diesen Soireen auch größere Ensemblestücke wie Solovorträge zur Ausführung kamen. Auch war zum Vorteil der Musik wie der Zuhörer der kleine Vorsaal, in dem früher die Quartette stattfanden, verlassen und in den großen Konzertsaal gezogen worden. Die auf den Konzertzetteln versprochenen Meisterkompositionen und Vorträge hatten immer ein auserlesenes und zahlreiches Publikum herbeigelockt; man kann nicht leicht Trefflicheres in trefflicherer Ausführung hören. Die im Quartett Mitwirkenden waren die HH. Konzertmeister David, Klengel, Eckert und Wittmann; die gespielten Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Franz Schubert und Mendelssohn. Außerdem wurden noch Nonett und Doppelquartett von Spohr, Oktett von Mendelssohn, Quintett

von Onslow, Trios von Beethoven, Mendelsſohn und Hiller, Doppelſonate und dieſer Art Verwandtes von Mozart, Beethoven und Spohr gegeben. Von dieſen Stücken waren neu oder hier noch nicht öffentlich gehört ein Trio von Mendelsſohn für Pianoforte, Violine und Vcello, das mit wärmſtem Beifall aufgenommen wurde, ein Trio von Hiller, eine intereſſante Jugendarbeit Hillers, die früher ſchon in der Zeitſchrift beſprochen iſt, und ein Rondo alla Spagnuola für Violine und Klavier von Spohr, ein ſehr zartes, ſchwunghaftes Miniaturſtück, das gleichfalls ſchon gedruckt iſt. Auch ſpielte Mendelsſohn in ſeiner immerfriſchen Meiſterſchaft die chromatiſche Phantaſie und Fuge und die 5ſtimmige in Cis-moll von J. S. Bach, und Hr. Konzertmeiſter David in ausgezeichnetſter Weiſe und von Mendelsſohn begleitet zwei als Kompoſitionen unſchätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denſelben, von denen früher behauptet worden iſt, „es ließe ſich zu ihnen keine andere Stimme denken“ — was denn Mendelsſohn in ſchönſter Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umſpielte, daß es eine Luſt war zu hören[455].

Wie wir hoffen, werden die ſo mit wahrem Künſtlergeiſte geleiteten Abendunterhaltungen auch in künftigen Jahren fortgeſetzt werden. Geſang war diesmal ausgeſchloſſen. Von Zeit zu Zeit ein Lied würde mit Dank gehört werden.

Überſchlägt man nun die Leiſtungen der verſchiedenen unſerer Kunſt gewidmeten Anſtalten, die wir beſitzen, rechnet man hinzu die des Theaters, die der Kirche und die vieler anderen Vereine, wie der vom Hrn. MD. Pohlenz geleiteten „Singakademie“, des unter Hrn. Organiſt Geißlers Leitung ſtehenden „Orpheus“, der „Liedertafel“, des „Pauliner“-Geſangvereins u. a., ſo wird man vielleicht mit dem übereinſtimmen, was wir zu Anfang dieſes Aufſatzes ſagten: daß in dieſem kleinen Leipzig die Muſik, vor allem die gute deutſche, blühe, daß es ſich ungeſcheut neben die reichſten Städte des Auslandes ſtellen darf. So wolle der muſikaliſche Genius noch lange ſegnend über dieſer Erdſcholle wachen, die früher der Name Bachs geweiht, jetzt der eines berühmten jungen Meiſters, welcher letztere, wie alle, die ihm naheſtehen, zum Gedeihen wahrer Kunſt noch viele Jahre unter uns verweilen möge! —

Robert Schumann

Eine Biographie von Wilh. Joseph von Wasielewski

Herausgegeben von Waldemar von Wasielewski

Vierte, umgearbeitete und beträchtlich vermehrte Auflage

XIX, 532 Seiten. 8°. Mit einer Porträtradierung

Geheftet 8 M., in Leinwand gebunden 9.50 M., in Halbfranzband 10.50 M.

Eine Lebensgeschichte ist dieses Werk vor allem, ein wahrheitsgetreues Bild des Menschen und der künstlerischen Persönlichkeit Robert Schumanns, gegründet auf urkundliches Material und erstanden unter dem frischen Eindruck des Verkehrs des Verfassers mit dem Meister. War es Wasielewski vergönnt, die Ergänzungen der zweiten und dritten Auflage des Buches selbst vorzunehmen, so konnte er auch die nicht unbedeutenden Vervollständigungen der vierten Auflage vorbereiten, die der Herausgeber durch die neuesten Forschungen ergänzte und dadurch das Werk von neuem zu dem gründlichsten und biographisch-authentischen Quellenwerk von unvergänglichem Wert über Robert Schumann stempelte.

Schumanniana

von Wilh. Jos. Wasielewski

V, 108 Seiten. 8°. Geheftet 1 M., gebunden 2 M.

Schilderungen wertvoller Erlebnisse mit Robert Schumann aus den Jahren 1843—1852 und 1856—1857, die in der Biographie des Verfassers verwertet sind, hier aber als ausführliche Erzählungen geboten werden, deren Lektüre sich der Schumannfreund gern hingeben wird.

Die Davidsbündler

Aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode

Ein Beitrag zur Biographie Robert Schumanns, nebst ungedruckten Briefen, Aufsätzen und Porträtskizzen aus seinem Freundeskreise.

Von F. Gustav Jansen

Mit 2 Bildnissen. VIII, 260 Seiten. 8°. Geheftet 6 M., in Leinwandband 7.50 M.

Der schweigsame, still wirkende Schumann ist vielfach schiefen Auffassungen ausgesetzt gewesen, so daß er von allen Seiten, in möglichster Vollständigkeit seines eigenartigen Wesens dargestellt werden muß, wenn seine Erscheinung ganz und wahr erfaßt werden soll. Ein Beitrag zur Erreichung dieses Ziels ist das vorliegende Buch. Es umfaßt folgende fünf Abschnitte: Die Davidsbündler, Aufsätze von Florestan und Eusebius, Porträtskizzen aus Schumanns Freundeskreise (Wiedebein, Schunke und Henriette Voigt), von Zuccalmaglio, ungedruckte Briefe von Robert Schumann, Anmerkungen.

Robert Schumann und seine Faustszenen

von Selmar Bagge

20 Seiten. 8°. Geheftet 1 M.

Nach allgemeinen Betrachtungen über die Eigenarten der Werke der verschiedenen Tonsetzer und einem kurzen biographischen Abrisse Schumanns behandelt der Verfasser sein Thema ausführlich in Form eines musikalischen Vortrags.

Robert Schumanns Manfred

von Paul Graf Waldersee

20 Seiten. 8°. Geheftet 1 M.

Eine Schilderung der Entstehung der Dichtung Lord Byrons und Einführung in Schumanns Musik zu Manfred.

Eine Gesamt-Übersicht über die bis jetzt vom Buch-Verlag Breitkopf & Härtel veröffentlichte Schumann-Literatur findet sich im Musikbuch (390 Seiten 8°), das ernsthaften Interessenten gegen Einsendung des Betrages für die entstehenden Portokosten (für Deutschland und Oesterreich-Ungarn 30 Pf., alle übrigen Länder 1 M.) zur Verfügung steht.

Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Fünfte Auflage,

mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur 4. Auflage und weiteren

herausgegeben

von

Martin Kreisig.

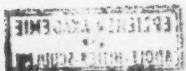
Zweiter Band.

Mit 1 Faksimile

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1914.



Copyright 1914 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

ERZIEHER AKADEMIE

Hauptübersicht.

Band I.

Seite

Vorwort V

Vorbericht des Herausgebers VII

3 Inhaltsübersichten: A) Laufende Reihe XXV

B) Alphabetische Reihe XXXII

C) Chronologische Reihe XXXIV

Einleitendes 1

Gesammelte Schriften, Aufsätze Nr. 1—93 . . . . . 3—511

Band II.

Gesammelte Schriften, Aufsätze Nr. 94—126 . . . . . 1—170

Nachtrag Nr. 1—67 (in 6 Gruppen) 171

Anmerkungen zum Text der Gesammelten Schriften und des Nachtrags Nr. 1—600 363

Kompositionsverzeichnis 477

Literaturverzeichnis 519

Namenverzeichnis 525

Anhang: Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen Robert Schumanns 561

1841.

Oratorienmuſik: 1. »Die Zerſtörung Jeruſalems« von F. Hiller. 2. »Der Erlöſer« von J. F. E. Sobolewsky. — Neue Sonaten für Pianoforte. — Etüden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Über einige korrumpierte Stellen in klaſſiſchen Werken. — Die Abonnementskonzerte in Leipzig. 1840—41.

94. Neue Oratorien.

I.

Ferdinand Hiller, »Die Zerſtörung Jeruſalems« [456].

Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim. Werk 24.

Von der Aufführung dieſes Werkes in Leipzig, von dem günſtigen Erfolge, den ſie gehabt, berichtete die Zeitſchrift ſchon und ſprach den Wunſch nach baldiger Veröffentlichung aus, der bald darauf in Erfüllung gegangen. Binnen kurzem ſoll auch noch die Partitur folgen.

Die auffallende Erſcheinung, daß ſich in neueſter Zeit viele jüngere Komponiſten der Kirchenmuſik mit Vorliebe zuwenden, iſt ſchon von anderen bemerkt worden. Der Erfolg, den Mendelsſohns »Paulus« gehabt, ſcheint große Urſache daran zu haben. Viele, ja die meiſten werden ſich freilich täuſchen in ihren Hoffnungen auf gleiche oder nur ähnliche Siege. Wohl nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunſtgattung hat ihn errungen, eine Gattung, deren Blüte ſchon längſt vorüber, ſondern die hohe Kunſt des einzelnen Künſtlers, dem im »Paulus« ein Meiſterwerk gelungen. Viel tiefer wurzelt z. B. das Bedürfnis nach einer neuen deutſchen Oper; vielleicht, daß auch bald hierin ein ſtarker Künſtler vorangeht und Nacheiferung und Mut erweckt, wie es Mendelsſohns »Paulus« für die Kirchenmuſik getan. Wie dem ſei, wir müſſen jedem Streben nach ſo ernſtem Ziel unſere innigſte Aufmerkſamkeit zuwenden. Was dem Künſtler, der für die Kirche arbeitet und ſich in den ſtrengen Formen, die ihre Muſik erheiſcht, bewegen muß, auch vom Beifalle des großen Haufens abgehen möge, es kommt ihm auf andere Weiſe für ſeine Kunſt und hundertfältig zugute. Wer Kirchen bauen kann, dem ſind dann die Häuſer ein leichtes; wer ein Oratorium zuſtande gebracht, dem wird es in anderen Formen dann ſpielend gelingen.

Es gibt Baumeiſter, die wiſſen, was ſie bauen; geſchickte, praktiſche Männer, die ſich ſtreng nach dem Riß halten, der ſich ihnen ſchon oft zweckdienlich erwieſen; nichts iſt da vergeſſen, die Kirchentür an guter Stelle, der Glockenturm an ſeiner. Ein ſolcher iſt der alte Deſſauer Meiſter. Es gibt andere, die wiſſen es auch. Aber ehe ſie beginnen, beten ſie einen frommen Spruch, ihr Geſchäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, ſinnen ſie wohl auch auf Neues; kleine Kapellen entſtehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und verſteckte tiefſinnige Zierat. Ein ſolcher iſt der Meiſter des »Paulus«. Nach ſolcher Meiſterſchaft ringt auch ſein Freund Ferdinand Hiller. Mit Freude muß man es bemerken: es ſcheint unter einer Anzahl jüngerer Künſtler wie eine ſtillſchweigende Übereinkunft zu beſtehen, dem alten Schlendrian mit gründlichen Taten entgegenzutreten, ein Bündnis gegen eine gewiſſe Klaſſe von Handwerksmuſikern, die nach der Elle komponieren, heute eine Kirchenmuſik und morgen für den Tanzſaal. Gerade unter den Kirchenkomponiſten ſind einige zu Ruf und Namen gekommen, was der Nachwelt, wenn ſie vergleicht, daß zur ſelben Zeit z. B. noch Beethoven lebte und für die Kirche ſchuf, unbegreiflich erſcheinen muß; gerade in der Kirchenmuſik hatte ſich ein ſüßlich-ſentimentaler Ausdruck eingeſchlichen, der eher zum Tempel hinaustrieb als zur Andacht erweckte. Andere, immerhin aber beſſere, wie B. Klein, verfuhren wieder zu trappiſtiſch, als daß ſie Einfluß gewinnen konnten. Mendelsſohn aber hat unter den Norddeutſchen zuerſt wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutſchen Mozart und Haydn etwas in Vergeſſenheit geraten waren, auf die wahren Glaubenshelden unſerer Kunſt. Auch Hiller'n ſind dieſe Vorbilder wohlbekannt, und läßt ſich dies nicht im einzelnen nachweiſen, ſo doch an der ganzen würdigen Haltung ſeines Werkes; ſein Streben nach kräftigſtem Ausdruck, nach Übereinſtimmung zwiſchen Wort und Ton, mit einem Worte: nach Wahrheit ſeiner Muſik ſpricht dafür. — Ehe wir zu einer kurzen Analyſe des muſikaliſchen Teils des Werkes übergehen, ſei noch erſt mit einigen Worten des Textes gedacht.

Es iſt bekannt, daß auch Loewe ein Oratorium gleichen Namens komponierte; erinnere ich mich aber recht, ſo ſchildert dies die ſpätere Zerſtörung Jeruſalems durch die Römer. Hillers iſt die altteſtamentliche durch Babylon. Der Dichter hat den Stoff äußerſt einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperſon hebt ſich Jeremias, der Prophet,

hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall seines Reiches prophezeit. Jeremias wird deshalb in das Gefängnis gebracht, Juda aber später erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorschein: „doch unverloren bleibt Jehovas Volk"; der Schlußchor ist eine Anrufung des Herrn aller Völker. Dies ist im kurzen der Gang der Geschichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Prinzip, steht Chamital, die Mutter des Königs. Der König selbst ist eine schwache Figur, die sich furchtsam zwischen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite stehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Diese fünf sind die einzelnen Personen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verschiedene, in den der Israeliten, der Diener Zedekias und der Babylonier. Der erste repräsentiert das israelitische Volk im allgemeinen und zeigt sich, durch Jeremias' Prophezeiung geängstigt, ebenso fromm wie schwach und leidend. Diesem gegenüber steht singend und jubelnd der der Diener Zedekias, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich ist der feindliche der Eroberer.

Dies wenige genüge, vom Ganzen, seinen Teilen, seinen Gegensätzen sich ein Bild zu machen. Der Text selbst ist meistens nach Worten der heiligen Schrift zusammengesetzt.

Folgen wir nun dem Komponisten in sein Werk. Wir wissen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieser Arbeit eine Oper auf der Mailänder Scala aufführen lassen. Der Sprung vom Theater in das alte Testament schien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt sicher von großer Gewandheit und Geistesfrische. Man würde sich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italienische Musik aussähe. Es ist ein durchaus deutsches Werk, verrät überall die guten Muster, die dem Komponisten geläufig, überall Bildung, Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Gewährt schon der Klavierauszug großes Interesse, so noch mehr die Partitur, in der sich der Komponist auch als gewandter, geistreicher Instrumentator gezeigt. So begrüßen wir ihn denn vorweg als einen seiner Aufgabe gewachsenen, tüchtigen und achtungswerten Künstler.

In seinen einzelnen Teilen besteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen rezitativischen Sätze verbunden sind: zusammen aus 47 Nummern. Der Choral, als eine Idee des Christentums, ist mit Recht nicht angewandt. Eine Ouvertüre fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erste Nummer beginnt gleich

mit einem Chor; unter viel schöner Musik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jeremias' erstem Auftreten fesselt uns kurz darauf der schöne klagende Chor: „Eine Seele tief gebeuget", dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauschende der Diener Zedekias folgt. Auch der Festmarsch verdient wegen seines eigenen Kolorits hervorgehoben zu werden. Der König erscheint, schwermutvoll, die nächste Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Musik. Jeremias' Warnungen machen nur auf den Chor Wirkung: „Wir zittern ob des Sehers Dräuen"; eine Arie der Hanna spricht tröstend zu. Der folgende Chor: „Israel bleibt seinem Gotte angetraut" führt diese Stimmung in der Musik weiter aus; so schätzbar er als Musikstück, so hätte er zur rascheren Aufeinanderfolge wirksamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum erstenmal Chamital ein, vom Komponisten mit besonderer Liebe gezeichnet, und reizt zum Widerstand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär' mein Haupt eine Tränenquelle". Eine Anrufung des Höchsten in einem feierlichen Chor beschließt den ersten Teil.

Die 1ste Nummer des 2ten Teiles schildert die Israeliten furchtsam genug vor dem Nahen des Feindes. Chamital läßt sich deshalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es ist diese Arie (Nr. 20) mit dem später dazutretenden Chor eine der frischesten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängnis, klagt über sein und seines Landes Schicksal, in etwas moderner Weise, die im einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marschner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35), mit sehr glänzender Orchesterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will sich Jeremias in die Arme werfen; doch zu spät. „Es gehet über Zion hin der Pflug", antwortet Jeremias. „Mit seinem Haupte büße er seinen Wahnwitz", spricht Chamital, worauf Jeremias: „Nun bin ich gar dahin". Von den letzten Worten erwartete ich mehr in der Musik, wie denn überhaupt gegen das Ende der Arbeit hin eine gewisse Eile sich bemerkbar macht, als fürchte der Komponist, zu lang zu werden. Auch in den späteren Rezitativen zeigt sich dies. Schön ist der Chor „O Gott der Langmut", erinnert aber sehr an einen im »Paulus« (in Es-dur). Die Gefahr wird immer drohender, die Israeliten sind geschlagen. Allgemeine Flucht im wilden Chor. Die Babylonier treten auf; der Komponist hat sie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marsch erinnert etwas

an den wüsten der Katholiken in den »Hugenotten«. Auch Jeremias' Klagelied sagt mir nicht zu und erweckt wenig Teilnahme. Aufregend, frisch ist wieder der Chor der Babylonier „He, wir haben sie vertilgt"; nur das unangenehme „he" wünschte ich in einen anderen Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Musikstück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen die vielleicht bedeutendsten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde:

„Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher stehen denn alle Berge, und erhaben über alle Hügel!" —

doch hat sie der Komponist zu leicht behandelt, die er sich gerade für seine glücklichste, kräftigste Stunde hätte aufbewahren müssen. Dagegen schließt ein Chor in würdigster Weise das Ganze ab.

Viel, ja stundenlang ließe sich über ein so umfangreiches, musikschweres Werk — *sprechen*. Was aber dem Musiker am meisten gefällt, ihm auch am meisten nützt, Besprechung des Reinmusikalischen bis ins Detail der Formen, nimmt sich so wenig gut auf dem Papier aus und interessiert nur die, die das Werk schon genauer kennen. So mögen denn diese Zeilen, die nicht erschöpfen wollen, zum wenigsten andere zur Durchsicht des Werkes reizen, das bis jetzt die größte Arbeit des jungen Komponisten, neben allen ähnlichen in neuerer Zeit entstandenen seinen selbständigen Platz behauptet.

II.

Eduard Tobolewski, »Der Erlöser«.

Oratorium nach Worten der heiligen Schrift.

Wer die große Anzahl geistlicher Kompositionen, die vor uns liegt, ansähe und noch zweifeln wollte, ob sich nicht auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein erfreuliches Streben der Gegenwart zeigte, müßte blind oder ungerecht genannt werden. Man möchte eher fragen, wo dies alles im kleinen deutschen Vaterland hin soll, und wie es verarbeitet werden kann. Erfreulich und bedeutsam bleibt aber diese wieder erwachende Vorliebe für die Kirchenmusik immer. Wir sprachen unsere Gedanken darüber schon bei Anzeige des Hillerschen Oratoriums »Die Zerstörung Jerusalems« aus. Eine würdige Richtung zeigt sich auch in obengenanntem, das den Namen eines bisher mehr als musikalischer Schriftsteller denn als Komponist bekannten Mannes auf dem Titel

nennt. Es kömmt aus Königsberg, einer in religiöser Beziehung neuerdings oft genannten Stadt. Der Umstand scheint nicht ganz zu übersehen zu sein. Die Luft, in der wir atmen, durchdringt nun einmal auch den ganzen innern Menschen, und wollen wir dem Oratorium auch nicht einen durchaus mystischen Charakter beilegen, so neigt es sich doch auffallend ins Grüblerische und Düstere. Vielleicht, daß manches durch den Reiz einer schönen Instrumentation, die zu beurteilen uns versagt ist, gemildert erscheint, aber der Klavierauszug gibt zunächst jenen Eindruck, wozu vielleicht auch das Finstere der Ausstattung etwas beitragen mag.

Der Text zum Oratorium ist ziemlich lose aneinander gereiht und scheint stückweise in verschiedenen Zeiten entstanden. Vier Abteilungen: die »Verkündigung«, die »heilige Nacht«, »Johannes der Täufer« und »Johannis Enthauptung« bilden das Ganze. Es fehlt ihm jedoch ein Mittelpunkt, eine Hauptfigur, die Interesse erweckte, um die sich die Handlung bewegte. Kurz, das Buch leidet an Konfusion. Dies konnte dem Komponisten freilich nur schädlich werden; da die Handlung nicht fortreißt, vermochte der Komponist sich auch nicht zu steigern, und dieser Mangel der Steigerung, innerer wie äußerer, wird dem Gefallen und der Wirkung des Werkes am meisten Eintrag tun. Sollten wir überhaupt irren, wenn wir die beiden ersten Abteilungen des Oratoriums für später geschrieben glauben als die zwei letzten? Auch die Dedikation bringt auf diesen Gedanken; die beiden ersten Teile sind nämlich dem jetzt regierenden König von Preußen, die späteren ebendemselben, aber als Kronprinz, zugeeignet, was denn leicht unsere Nachkommen irremachen könnte. Wie dem sein mag, der erste Teil des Werkes, wie es uns jetzt vorliegt, scheint den andern an Gehalt und Kunstwert zu übertreffen und vor allem an klarer Rundung und Einheit der einzelnen Musikstücke. Vermag nun das Ganze nicht unser Interesse bis zum Schlusse festzuhalten und zu erhöhen, so sind die meisten der einzelnen Stücke, für sich betrachtet, mit Auszeichnung zu nennen. Eines, um es gleich vorauszuschicken, vermissen wir aber in allen: recht natürlichen Gesang. Wie schimmert doch selbst in den kunstvollst verschlungenen Gebilden Seb. Bachs eine geheime Melodie hindurch, wie in allen Beethovens! Dies weiß der geistreiche Komponist auch selbst, aber freilich zwischen Wissen und Schaffen liegt noch eine ungeheuere Kluft, zwischen denen sich oft erst nach harten Kämpfen eine vermittelnde Brücke aufbaut. Darauf scheint mir denn der Komponist vorzüglich achten zu müssen: auf be-

ſtimmtere und natürlichere Ausſprache der Melodie, die auch in der Kirche ihr Recht will, ebenſo wie die Anmut der Geſtalt in der kirchlichen Malerei. In harmoniſcher Hinſicht gibt er uns dagegen viel Intereſſantes, wenn auch manches Gekünſtelte. Daß aber kunſtvollere Formen überhaupt im kirchlichen Stil angewandt werden, kann nur Zuſtimmung erhalten. Wir finden davon eine Menge. Doppelkanons, Doppelfugen uſw. geben vom Fleiß und der Bildung des Komponiſten an vielen Stellen ein rühmliches Zeugnis; auch zeichnen ſich die Themen oft durch Eigentümlichkeit und Beſonderheit aus. Nach Anhören des Werkes in ſeiner urſprünglichen Geſtaltung, d. h. mit Orcheſterbegleitung, treten ſeine Vorzüge vielleicht noch entſchiedener hervor. Ein Klavierauszug, ſo ſorgfältig auch der vorliegende ausgearbeitet iſt, bleibt immer ein dürftiger Notbehelf, der dem Komponiſten ſein vollſtändiges Recht bei der Kritik nie gibt und geben kann. So gut es unter dieſen Umſtänden möglich, verſuchen wir noch von einzelnen Nummern der erſten und, wie wir glauben, bedeutenderen Hälfte des Oratoriums eine Anſicht zu geben.

Die Ouvertüre hat den Charakter der Einleitung und iſt kein abgerundetes Muſikſtück. Das fugenartige Allegro erinnert an Händelſche Weiſe; ſchon hier fängt der Komponiſt an, Beiſpiele von künſtlicherer Arbeit, wie Umkehrung der Themen uſw. zu geben. Die erſte Geſangnummer enthält eine Begrüßung an die Jungfrau Maria; die Form iſt die des Doppelkanons im Chor, die Haltung würdig und angemeſſen. Nr. 3 bietet nichts Hervorſtechendes. Dagegen ſagt uns Nr. 4, eine Arie für Sopran, durch größere Innigkeit des Geſanges beſonders zu. In Nr. 5 fällt Seite 8, letztes Syſtem, Takt 3 die ſich plötzlich verändernde Bewegung auf, über die ſich Direktor und Chor nur mit Mühe verſtändigen möchten. Die folgende Fuge gehört wieder zu einer ſelteneren Gattung: ſie iſt per motu contrario, das Thema übrigens ein glückliches.

Die zweite Abteilung des erſten Teiles beginnt mit einem Doppelchor der Hirten und Hirtenknaben, deſſen erſtere Hälfte namentlich von ſchöner Wirkung ſein muß. Die Worte: „O ſeht, Herr, tröſte uns“ und den ſich auf einmal verändernden Charakter des Chores verſtehen wir nicht zu faſſen. Die folgende Altarie klärt nur halb auf, die uns auch als Muſikſtück zu kurz geraten ſcheint. Vortreffliche Wirkung mag aber in der Kirche der folgende Chor der Engel und Hirten hervorbringen. Der der letzteren nimmt den andern immer im *pp*, wie im Echo auf. Die Melodie des Chorals iſt ſchön. Es folgt ein kurzer Fugenſatz mit

einem etwas ſonderbaren Thema. Nach ihm tritt zum erſten Male ein Rezitativſatz auf. Simeon ſingt in einer kurzen Arie: „Herr, meine Augen haben den Heiland geſehen“, die uns im Charakter ſehr wohl gefällt, aber als Muſikſtück ebenfalls der ſchönen Form und Rundung entbehrt. Abermals folgt ein Doppelkanon und dieſem der Schlußchor mit Doppelfuge; auch dieſe Sätze finden wir zu kurz; der Chor kann nicht recht ins Feuer kommen, und namentlich ſtrömt der Schluß nicht kräftig genug aus, als Schluß eines ganzen Teils.

Nach dieſen kurzen Andeutungen mag man etwa auf die andere Hälfte des Oratoriums ſchließen. Überall tritt uns der Komponiſt als ein Starkwollender entgegen, der immer wahrhaft Würdiges und dabei Eigenes geben möchte. Oft verläßt ihn die Kraft des Meiſters; aber ſcheint er dann ſelbſt kleinmütiger, ſo ſinkt er doch nirgends zum leichtſinnigen Handwerker herab. Viel hat ihm der Text geſchadet, deſſen Planloſigkeit wir ſchon rügten. Gewiß aber bezeichnet das Oratorium im Bildungsgange des Komponiſten einen bedeutenden Schritt vorwärts, und er ſtärke ſich in dieſem Bewußtſein bald zu neuen größeren Arbeiten, wie wir denn ſeinen Namen ſchon jetzt denen der edler Strebenden unter den gegenwärtigen lebenden vaterländiſchen Künſtlern anreihen müſſen. —

95. Neue Sonaten für das Pianoforte.

Unſere letzte Sonatenſchau ſchloß im Dezember 1839. Nur weniges in dieſe edle Gattung Einſchlagendes iſt ſeitdem erſchienen, und freilich, ſcheint es, hat ſie mit drei ſtarken Feinden zu kämpfen — dem Publikum, den Verlegern und den Komponiſten ſelbſt. Das Publikum kauft ſchwer, der Verleger druckt ſchwer, und die Komponiſten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodiſches zu ſchreiben. Die es trotzdem tun, ſollen uns doppelt wert ſein. Es folgen hier die Namen der Komponiſten, die uns neuerdings Sonaten gegeben: W. Klingenberg, J. A. Lecerf, J. Geniſchta, W. Taubert und F. Chopin; ſie ſtehen nach der Reihe des Intereſſe, das ſie uns zu haben ſcheinen.

Die erſtgenannte von Klingenberg heißt Phantaſieſonate. Wäre der Wille die Tat, man müßte ſie gut heißen; ein Ringen, ſich vom alten Schlendrian loszumachen, iſt darin unverkennbar, überhaupt ein Streben,

Selbständiges zu leisten. Aber die Kräfte reichen nicht aus; es fehlt sogar an voller Ausbildung der unteren, wohin wir z. B. Satzreinheit usw. rechnen. So ist denn aus diesem Mißverhältnis der Kraft zum Streben ein sonderbares, verschrobenes, geschmackloses Stück geworden, das sogar hier und da zierlich und galant sein möchte. Und das ist das Unglück, wenn musikalische Kleinstadtbewohner sich auf einmal modisch pariserisch bewegen wollen, ein Unglück, das leider bei uns in Deutschland mehr als irgendwo zu Hause ist. Speziell zu belegen, was wir hier angeführt, würde Bogen füllen können. Ein Gutmusikalischer muß nach den ersten Seiten schon über die Komposition im klaren sein, vielleicht der Komponist jetzt selbst, angenommen, daß er jetzt sein Werk um einige Jahre überwachsen. Wer ihn übrigens zum Ikarusflug verleitet, scheint klar; es ist Beethoven mit seiner Sonata quasi fantasia. Wer liebte denn diese nicht? Aber freilich auch das Kopieren verlangt Übung und Fertigkeit. Vielleicht gibt uns der Komponist bald eine neue Probe seiner Kunst, die nicht zu schwach gegen das Original absticht.

Es gibt eine Klasse von Sonaten, über die sich am schwierigsten reden läßt; es sind jene richtiggesetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie sie die Mozart-Haydnsche Schule zu hunderten hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorschein kommen. Tadelte man sie, man müßte den gesunden Menschenverstand tadeln, der sie gemacht; sie haben natürlichen Zusammenhang, wohlanständige Haltung. Alle diese Tugenden zeichnen auch die Sonate des zweitgenannten Verfassers aus. Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als bloß ehrlich sein. Und hätte denn Beethoven so umsonst gelebt? Wer lesen kann, der hält sich nicht mehr bei dem Buchstabieren auf; wer Shakespeare versteht, ist über den Robinson hinüber; kurz, der Sonatenstil von 1790 ist nicht der von 1840: die Ansprüche an Form und Inhalt sind überall gestiegen. Das Lob des Fleißes, des Strebens nach Gutem bleibt aber dem Komponisten auch dieser Sonate trotzdem unverkümmert, und so erfülle sie ihre Bestimmung, im großen Zeitenstrome eine Minute lang aufgetaucht zu sein und auch wieder zu verschwinden.

Auch die folgende Sonate von Genischta erinnert im wesentlichen an eine vergangene Periode, doch tritt uns in ihr eine eigentümliche Persönlichkeit entgegen. Wir berichteten mit Vergnügen schon vor einigen Jahren von einer Sonate für Klavier und Violoncello desselben

Komponisten. Die Vorzüge, die wir dort auszeichneten, technische Fertigkeit, Klarheit, Anspruchlosigkeit des Charakters, finden wir auch hier: dies namentlich in den sehr gut gerundeten beiden ersten Sätzen. Höher aber steht noch der letzte, der sich mehr Beethovenscher Art nähert, obgleich durch die äußere Aufregung überall ein freundlich ruhiges Gesicht durchblickt. Ganz auf klärt es sich vollends im Mittelsatz im Dur mit seinem eigentümlichen Orgelpunkt im Sopran; es ist dies die Hauptstelle der ganzen Sonate und schwerlich zu übersehen. Der Schluß bringt nichts Außerordentliches; aber wir scheiden befriedigt, erheitert, mit aller Achtung, die wir einem gebildeten Künstler schuldig. Der Komponist soll ein Pole sein. —

Von der Sonate von W. Taubert, seiner fünften, den Lesern einen Begriff zu geben, möchte schwer sein; sie ist absonderlicher Art, man muß sie sich selbst ansehen und zwar öfter. Ich möchte sie hypochondrisch nennen; der Komponist hängt sich eigensinnig an ein paar Gedanken, die er zergliedert, wieder zusammensetzt, wieder wegwirft, bis er sich dann durch eine Volksmelodie aus der wenig erquicklichen Stimmung herausreißen möchte und zuletzt, da ihm dies nicht glückt, sich gar auf das Gebiet der Fuge flüchtet, wo er erst recht ordentlich zu grübeln anfängt. Sich ein Publikum zu gewinnen, darauf geht sie gewiß nicht aus; es ist eine Sonate, vom Komponisten gleichsam nur für sich geschrieben, vielleicht in besonderen Lebensverhältnissen entstanden. Mit leichter Mühe hätte er auch ein Quartett daraus machen können, aber nein — der Komponist wollte eben nur seine vier Wände zu Zuhörern; es steckt etwas von Menschen- ja vielleicht von Musikverdruß in dieser Musik. So wirkte die Sonate das erstemal, als ich sie spielte, auf mich, so später, als ich sie wiederholt las. K. M. von Weber hat eine auch in der Tonart (E-moll) ähnliche, sehr eigentümliche geschrieben, an die ich durch die von Taubert wieder erinnert wurde, nur daß, wie gesagt, die Melancholie der ersteren in der anderen in Hypochondrie verkältet erscheint. Dennoch übt die Musik auch hier ihre eigene verschönende Gewalt aus, und so fesselt uns in der Kunst, wie so oft, was uns im Leben abstößt. Doch genug der grübelnden Worte, die selbst nur ein Widerhall jener Musik zu sein scheinen; möchten sie manche zur Durchsicht reizen, denn als Musiker zeigt sich der Komponist wohl immer als ein achtungswerter. —

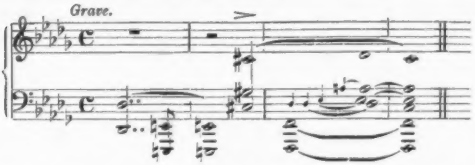
Die ersten Takte der zuletzt genannten Sonate sich ansehen und noch zweifeln zu können, von wem sie sei, wäre eines guten Kenner-

auges wenig würdig. So fängt nur Chopin an, und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen. Und doch, wieviel Schönes birgt auch dieses Stück! Daß er es „Sonate" nannte, möchte man eher eine Kaprice heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgendein Kantor vom Lande kommt in eine Musikstadt, da Kunsteinkäufe zu machen — man legt ihm Neuestes vor — von nichts will er wissen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate" entgegen — ja, spricht er entzückt, das ist für mich und noch ein Stück aus der guten alten Zeit — und kauft und hat sie. Zu Hause angekommen, fällt er her über das Stück — aber sehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erste Seite mühsam abgehaspelt, bei allen heiligen Musikgeistern darauf schwöre, ob das ordentlicher Sonatenstil und nicht vielmehr wahrhaft gottloser. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte: er befindet sich im Kantorat, und wer kann denn wissen, ob nicht in derselben Behausung, vielleicht nach Jahren erst, einmal ein romantischerer Enkel geboren wird und aufwächst, die Sonate abstäubt und spielt und für sich denkt: „Der Mann hatte doch so unrecht nicht."

Mit alle diesem ist schon vorweg ein halbes Urteil abgegeben. Chopin schreibt schon gar nichts mehr, was man bei anderen ebensogut haben könnte; er bleibt sich treu und hat Grund dazu.

Es ist zu bedauern, daß die meisten Klavierspielenden, selbst Gebildete darunter, nicht über das hinaussehen und urteilen können, was sie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anstatt so schwierige Stücke erst zu überblicken, krümmen und bohren sie sich taktweise fort; und sind sie dann kaum über die gröbsten förmlichen Verhältnisse im klaren, legen sie's weg, und dann heißt es „bizarr, verworren" usw. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) seine Häkelperioden und Parenthesen, bei denen man sich beim ersten Durchlesen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf solche Stellen stößt man denn auch in der Sonate fast auf jeder Seite, und Chopins oft willkürliche und wilde Akkordschreibung macht das Herausfinden noch schwieriger. Er liebt nämlich nicht zu enharmonisieren, wenn ich mich so ausdrücken darf, und so erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Takte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigsten Fällen lieben. Oft hat er darin recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund

und, wie gesagt, entfernt sich dadurch einen guten Teil des Publikums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben sein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B-moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die sich gewiß keiner besonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach diesem hinlänglich Chopinschen Anfange folgt einer jener stürmischen leidenschaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin schon mehre kennen. Man muß dies öfter und gut gespielt hören. Aber auch schönen Gesang bringt dieser erste Teil des Werkes; ja es scheint, als verschwände der nationelle polnische Beigeschmack, der den meisten der früheren Chopinschen Melodien anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er sich (über Deutschland hinüber) gar manchmal Italien zu. Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß sie, die sich oft ihre Kompositionen mitteilten, wohl auch nicht ohne künstlerischen Einfluß aufeinander geblieben. Aber, wie gesagt, nur ein leises Hinneigen nach südlicher Weise ist es; sobald der Gesang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Akkordenverflechtung wenigstens, wie wir sie nach Abschluß des ersten Satzes vom zweiten Teil antreffen, hat Bellini nie gewagt und konnte sie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italienisch, — wobei mir Liszts treffendes Wort einfällt, der einmal sagte, Rossini und Konsorten schlössen immer mit einem „votre très humble serviteur"; — anders aber Chopin, dessen Schlüsse eher das Gegenteil ausdrücken. — Der zweite Satz ist nur die Fortsetzung dieser Stimmung, kühn, geistreich, phantastisch, das Trio zart, träumerisch, ganz in Chopins Weise: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethovens. Es folgt, noch düsterer, ein Marcia funèbre, der sogar manches Abstoßende hat; an seine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich schöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußsatze unter der Aufschrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott als

irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse zuhorchen — aber auch ohne zu loben: denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln. —

96. Etüden für das Pianoforte.

Theodor Kullak, 2 Konzertetüden.

2tes Werk.

Der Komponist, ein junger jedenfalls, kündigt sich mit den ersten Takten als ein mit dem neusten Klavierspiel vertrauter an. Die Etüden sind schwer und verraten überall namentlich Bekanntschaft mit Henselts und Thalbergs Arbeiten. Dem Virtuosen gegenüber haben wir nichts gegen diese Richtung und Vorliebe. Dem Komponisten aber, wenn er ein tüchtiger werden will, möchten wir davon abraten. Im Gebiete der mechanischen Kombinationen ist jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuosen der neuesten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verschränken der Hände, ob es so oder so, auf die Akkordenmasse, ob sie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henselts, Liszts, Thalbergs Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müssen, wenn sie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einschlagen, den zur Einfachheit, zur schönen, ordnungsvollen Form, und daraus entwickele sich dann auch das Kompliziertere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht sieht, wird umsonst arbeiten.

J. Rosenhain, 24 Etüden (›Études mélodiques‹).

Werk 20.

„Invita Minerva" hätte der Komponist darauf schreiben sollen. Die Etüden scheinen mit großer Unlust geschrieben zu sein, vielleicht auf Anraten des — ursprünglich französischen — Verlegers. Daß für schwächere, kleinere Spieler durch Etüden gesorgt wird, ist gewiß gut. Doch trägt, als Komponist wenigstens, Hr. Rosenhain, wie uns scheint, nur wenig Beruf dazu in sich. Ich wüßte seit lange kein Werk, das

mir in jedem Bezug ſo entſchieden mißfallen hätte. Nichts wirklich Anmutiges im ganzen Werke, von Melodie kaum eine Spur; einzelne Etüden gänzlich mißraten in der Form, vieles unkorrekt und ungefällig in der Harmonie. Und dazu nun noch die Bemerkungen über jeder einzelnen Nummer, wie dieſe wertloſen Stücke am beſten vorzutragen ſeien. Wahrhaftig, da ſchreibt Bertini wie ein Engel dagegen. Bleibe man alſo, bis nicht etwas Beſſeres kommt, jungen Gemütern durch Übungen Luſt zur Muſik zu machen, bei Bertini. Hr. Roſenhain iſt diesmal das Widerſpiel ſeines Namens, und die zarten Finger würden ſich wund greifen an ſeinen Etüden.

Eduard Wolff, 24 Etüden.

Werk 20.

Der Komponiſt iſt ein junger, jetzt in Paris lebender Pole, und ſeine Anhänglichkeit an Chopin um ſo leichter zu erklären. Vor 50 Jahren würde man Etüden wie die Wolffſchen geradezu für verrückt erklärt haben, heute gelten ſie nur noch als „ſchwer". Leider aber iſt Schwierigkeit ihr eigentümlichſtes Merkmal, und es ſteckt in mancher Chopinſchen Mazurka mehr Muſik als in allen dieſen 24 Etüden. Begriffen es doch die jungen Komponiſten immer zeitig genug, daß die Muſik nicht der Finger wegen da iſt, ſondern umgekehrt, und daß man, um ein guter Virtuos zu werden, nie ein ſchlechter Muſiker ſein dürfe. Hrn. Wolff geradezu zu den letzteren zu zählen, wäre indes ungerecht. Es fehlt ihm nicht an Phantaſie, und er weiß eine Stimmung auch anders als durch bloße Fingereffekte hervorzurufen und feſtzuhalten; dazu übt jeder melancholiſche Charakter, wie auch der ſeinige iſt, Intereſſe auf uns, namentlich auf Jüngere. Leider aber treffen wir in dieſer Etüdenſammlung auch auf gar zu Triviales, geradezu Verwerfliches, wie es in Deutſchland kein Lehrer ſeinen Schüler aufſchreiben, geſchweige drucken ließe, und, dem Komponiſten zum Doppelſchaden, gerade auf den erſten Seiten ſeines Werkes; denn mancher wird ſich dadurch abhalten laſſen, im Dickicht weiter vorzudringen. Erſt auf der 14ten Seite, der 6ten Etüde in H-moll, ſtoßen wir auf eine anziehendere; hier erreicht der Komponiſt mit wenigen Mitteln mehr als vorher mit ſo vielen, und man ſieht, er kann wohl auch einfacher ſein, wenn er will. Auch die zwei darauffolgenden Nummern gehören zu den gelungeneren, und nach dieſen die 10te (Cis-moll), die 18te (G-moll) und die 22ſte (F-moll).

Die übrigbleibenden haben meiſt nur als mechaniſche Kombinationen für Übende Intereſſe; manche der Zuſammenſtellungen ſind darin neu — ſchön ſelten. Das chromatiſche Auf- und Niederziehen durch verminderte Septimenakkorde in den verzwickteſten Lagen und Doppelgriffen gehört, wie zu den Lieblingszügen aller jüngeren Virtuoſen, ſo auch zu den ſeinigen. Man findet einen ſolchen Gang faſt in jeder der Etüden. Ob das Werk bereits in Deutſchland gedruckt, wiſſen wir nicht; wir würden dann für eine Auswahl ſtimmen, die dem Komponiſten mehr zur Ehre gereichen würde als vollſtändiger Abdruck.

Karl Mayer, 6 Etüden.

Werk 55.

Spielt man dieſe Etüden nach den vorigen, ſo glaubt man ſich wie aus finſterem, ſtruppichtem Waldesdickicht auf eine grüne, glatte Raſenfläche verſetzt. Freundlich ſind dieſe Etüden genug, wie faſt alle Kompoſitionen dieſes Komponiſten; aber man hätte nach manchen ſeiner früheren erwartet, er würde ſich zu einer eigentümlichen Autorität heraufbilden; eine Erwartung, in der wir getäuſcht ſind. Seine Phyſiognomie hat an Schärfe und Ausdruck viel verloren; man möchte ihn jetzt oft für einen jungen Salonſpieler halten, der mit Thalberg und Henſelt rivaliſieren wollte, und dies an einem älteren Künſtler zu bemerken, könnte beinahe traurig ſtimmen, wenn andererſeits das vorliegende Werk nicht ſo manches Einnehmende an ſich hätte, ſo daß man darüber vergißt, was der Komponiſt unter andern Verhältniſſen hätte leiſten müſſen. Die Befürchtung aber, daß er ſich im ganzen verflacht, ſtützt ſich zunächſt auf obige Etüden; wer aber weiß, was er vielleicht noch im Vorrat hat? Und gehen große Genien wohl einmal einige Minuten rückwärts, um wieviel eher kann es anderen geſchehen. Die Etüden werden, wie geſagt, gern geſpielt und gehört werden; das erſtere namentlich, weil ſie ſo ſehr leicht in die Finger fallen, daß mittlere Spieler faſt nirgends fehlzugreifen zu fürchten brauchen, bis in der letzten, einer Etüde in Sprüngen, »Souvenir à Thalberg« genannt, die wir ihm gern erlaſſen hätten: denn es iſt nichts leichter, als dergleichen zu Dutzenden zu ſchreiben. Beſonders anmutig iſt ſodann die 2te in As-dur. Die 3te in Fis-moll wünſchten wir dagegen gänzlich ungedruckt, da ſie ſich gegen Henſelts »Poème d'amour« wie ein ſchwacher Schattenriß ausnimmt. Komponiſten ſetzen ſolchen Vorwürfen oft den

Einwand entgegen, sie hätten den sogenannten Schattenriß eher komponiert als das vermeintliche Original sein Stück usw.; aber auch dann dürfen sie's nicht drucken lassen; die Etüde ist an sich zu wenig bedeutend. Die andern mögen sich alle, die den Komponisten von früherher liebgewonnen, selbst ansehen und selbst urteilen, wo er sich treu geblieben, wo nicht. —

Stephan Heller, 24 Etüden.

Werk 16, 2 Lieferungen.

Die Zeitschrift hat schon öfter auf diesen jungen geist- und phantasievollen Künstler aufmerksam gemacht. Er lebt seit etwa 2 Jahren in Paris, wo sein Talent als Komponist und Virtuos gleichfalls schon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etüden sind sein größtes bis jetzt erschienenes Werk. Ordentliche Etüdenspieler irren aber, wenn sie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; sie finden mehr, Charakterstücke nämlich in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werte, sämtlich aber einen musikalisch-regen Geist verratend, an dem nur zu bedauern, daß er seinen Reichtum in so kleinen Formen zersplittert. Andere haushälterischere Komponisten würden aus manchen Grundgedanken der Etüden ganze Konzerte und Sonaten aufgebaut haben; unser Komponist zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; sein überwiegender Humor will es so, und auch der Schattenriß ist willkommen. Es liest sich die Etüdensammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannigfaltige Meinungen sind hier nebeneinander ausgesprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht, auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künstler, der Philosoph, der Freund läßt sich darin gehen, als sähe ihm kein Menschenauge zu, als gäbe es keine Rezensenten. Vielen wird dies offne hingebende Wesen gefallen, andern Stoff zur Befürchtung geben, ob diese heitere Freigebigkeit sich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit wenigem auskommen muß und oft gegen seinen Willen. Wie der Komponist nur andeutete, so deutet auch, der darüber schreibt, nur an und meint, der junge Künstler verschwende nicht zuviel im kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar sein. Im Angesichte der Kunst aber gilt es Konsequenz, Energie, Kraftausspruch durch große Arbeiten, unausgesetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der diese Zeilen hervorgerufen, sie nur ungern wieder in die Hand nähme! Die schönen Keime, die auch dieses sein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indes

auf ſchönere Hoffnungen Anſpruch, und dies iſt ſchon einer ſchärferen Auszeichnung wert, deren er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen, auf die Etüden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerkſam zu machen und das Andenken an den Komponiſten bei ſeinen Landsleuten wieder aufzuſriſchen. Sein intereſſanteſtes und liebenswürdigſtes Etüdenſtück ſteht übrigens in dieſer Sammlung nicht, ſondern in der Moſcheles-Fétisſchen Schule, auf die wir bald zu ſprechen kommen werden. —

97. S. Thalberg.

Konzert für den Penſionsfonds der Muſiker am 8. Februar.

Auf ſeinem Durchfluge hat der Meiſter auch hier ſeine Schwingen gerührt, und es ſind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückertſchen Gedichte, Rubine und anderes Edelgeſtein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meiſter beſtimmt hatte. Einem wie ihm, der ſchon ſo mit Lob überſchüttet worden, Neues ſagen zu wollen, iſt ſchwer. Eines hört aber jeder ſtrebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeſchritten iſt, ſeitdem er uns zum letztenmal mit ſeiner Kunſt erfreut, und dieſes Schönſte dürfen wir auch Thalberg ſpenden, der ſeit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erſtaunliches zugelernt, ſich womöglich noch freier, anmutiger, kühner bewegt. So ſchien ſein Spiel auch auf alle in gleichem Maße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht ſelbſt dabei empfinden mag, ſich allen mitzuteilen. Gewiß, wahre Virtuoſität gibt mehr als bloße Fertigkeit und Künſte; auch ſie vermag es, den Menſchen abzuſpiegeln, ſo daß es uns bei Thalbergs Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom Schickſal Vorgezogenen, Begünſtigten: er ſteht in Reichtum und Glanz. So begann er ſeine Bahn, ſo hat er ſie bis jetzt zurückgelegt, ſo wird er ſie beſchließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze geſtrige Abend, jede Nummer, die er ſpielte, gab den Beweis dazu. Das Publikum ſchien gar nicht da zu ſein, um zu urteilen, nur um zu genießen; man war ſeiner Sache ſo ſicher, wie der Meiſter ſeiner Kunſt. Die Kompoſitionen waren ſämtlich neue, eine Serenade und Menuett aus »Don Juan«, eine Phantaſie über italieniſche Themas, eine große Etüde und ein Kapriccio über Themas aus der

»Sonnambula«: ſämtlich höchſt wirkungsvolle Umſchreibungen der Originalmelodien, die, wie ſie auch von Tonleitern und Arpeggien umſponnen waren, überall freundlich hervorſahen. Höchſt künſtlich war namentlich die Bearbeitung der »Don Juan«-Themen und ihr Vortrag überraſchend ſchön. Als Kompoſition die wertvollſte ſchien uns die Etüde, der ein reizendes, wie im italieniſchen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl allen unvergeßlich ſein, ihm von niemand in ſolcher zauberiſchen Vollendung nachgeſpielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er ſich als Menſch wie als Künſtler ein inniges Andenken geſichert, und kehre er ſeinen Verehrern bald wieder einmal zurück! —

98. Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. H. Sponholtz, »Phantaſiebilder«.

Werk 10.

Es iſt nur billig, jungen ungekannten Komponiſten mit Nachſicht entgegenzukommen. Der obengenannte, deſſen Namen wir zum erſtenmal begegnen, tritt indes anſpruchsvoller auf. Er hat ſeine Kompoſition Franz Liſzt zugeeignet und ſie auf dem Titel mit dem Ausdrucke »Phantaſiebilder« belegt, was beides Erwartungen erregt. Im Innern findet man die zwei Stücke noch genauer durch »Raſtloſes Streben« und durch »Seelenfrieden« bezeichnet. Das erſtere können wir an einem jungen Künſtler nur löblich finden, nur verwechſele es ſich nicht mit einem „ziellosen", wie wir das Stück treffender nennen möchten. Der Komponiſt ſcheint noch nicht einig mit ſich zu ſein, zu welcher Fahne er ſchwören ſoll; bei dem beſten Willen, Gutgeſtaltetes zu liefern, möchte er auch genial ungebunden erſcheinen, und er wäre ja auch wirklich ein Meiſter, wenn ihm dies gelungen. Doch iſt ſein Stück nicht einmal techniſch fertig, und ſo ſtürzt, wie aus einem mangelhaften Gefäß, der Inhalt, der etwa da iſt, aus allen Seiten heraus. Mit dem »Seelenfrieden« können wir uns aber noch weniger befreunden; der hieße beſſer etwa »Étude à la Thalberg«; auf dieſem Wege glaube der junge Komponiſt nichts zu erreichen; aus ſolchem Seelenfrieden muß ihn die Kritik ernſthaft herauszubringen ſuchen. Trotz der manchen Ausſtellungen, die wir an

dem Werke dieses Novizen zu machen haben, wollen wir ihm aber keineswegs musikalisches Talent absprechen, eine Anerkennung, die einem jungen Künstler ja immer die erfreulichste sein muß, deren er sich jedoch erst dann wahrhaft erfreuen kann, wenn er sich auch des festen Strebens, es fleißig auszubilden, bewußt ist. —

J. F. Kittl, 3 Scherzi.

Werk 6.

Der Komponist der fröhlichen »Jagdsinfonie« zeigt sich auch in diesen Scherzi von der fröhlichen Seite. Was wir schon an früheren Kompositionen ebendesselben hervorhoben, müssen wir auch an den Scherzi wieder: einmal die große Einfachheit und dann eine öftere Unklarheit des Rhythmus der Perioden, derart, daß uns namentlich an den Schlüssen mancher Teile etwas zuviel oder zuwenig zu sein dünkt. Korrigieren und ändern läßt sich in solchen Fällen von anderen nur selten, ebensowenig, wie wir den unregelmäßigen Pulsschlag eines anderen zu regulieren vermöchten. Doch ist es immer zulässig, den Komponisten wenigstens auf solche Irregularitäten aufmerksam zu machen, damit er sich künftighin nicht zu sehr gehen lasse. Was aber an den Scherzi unbedingt erfreut, ist der heitere, naive Sinn, der aus jedem der Stücke hervorblickt, so daß wir vermuten, der Komponist hege eine besondere Vorliebe für Haydn. Nur im zweiten Scherzo versucht er sich einer leidenschaftlicheren Stimmung zu entledigen, doch fällt er im Trio bald wieder in den behaglichen Charakter zurück, der ihm natürlich scheint. In jenem leidenschaftlicher bewegten Stücke ist ihm auch S. 6, Syst. 4, Takt 5 zu 6 eine Quinte entschlüpft, die wir ihm zur Sünde anzurechnen weit entfernt sind. Im übrigen ist die Schreibart, wenn nicht meisterhaft, doch durchgängig reinlich und korrekt. Solcher angeborenen wie erlangten Vorzüge bereits teilhaftig, wird der junge Komponist, wie wir hoffen, immer Tüchtigeres zutage fördern und in der Reihe der Tonsetzer des musikalischen Böhmenlandes ehrenvoll mitzählen. —

F. E. Wilsing, Kaprice.

Werk 6.

Ein schätzenswertes Stück, etwas kalt und steif, doch überall eine tüchtige Gesinnung, ein bereits fruchtbares Streben verratend. Es will uns scheinen, der Komponist habe sich schon frühzeitig vor der

lärmenden Gegenwart abgeſchloſſen, ſei über ihre verderblichen Einflüſſe hinaus und gehe nun, unbekümmert, ob ſeine Werke in der Maſſe anklingen, ſeinen eigenen Weg. Solche Charaktere ſind immer ehrenwert, und wirken ſie nicht als Epochenmänner, ſo nützen ſie in kleineren Kreiſen zum Beſten der Kunſt. Wir wüßten an der Kaprice kaum etwas zu tadeln; in der Form iſt ſie ausgezeichnet, daß ſich kaum etwas hinzutun oder wegnehmen läßt; die Schreibart iſt geſund, gedrungen, durchaus klar. Auf eine beſondere Zuneigung des Komponiſten zu irgendeinem Meiſter läßt ſich nach ſeinem Stücke nicht ſchließen, es müßte denn B. Klein ſein. Wenigſtens trifft, wie die Kompoſitionen des letzteren, ſo die vorliegende der Vorwurf, daß ein höherer Aufſchwung darin noch vermißt, daß er durch die Feſſeln einer etwas engen Theorie hier und da gehemmt wird. Als Meiſter hat aber noch niemand angefangen, und das tiefere Geheimnis unſerer Kunſt, daß ſie allmächtig die Herzen beherrſche, geht auch den Fähigſten oft erſt im ſpäteren Alter auf. Durch recht freudiges Singen kömmt man ihm noch am baldeſten auf die Spur. Der Komponiſt möge uns verſtehen, die wir im wohlwollendſten Sinne zu ihm geſprochen. —

A. Fesca,

»Scène de Bal.« Morceau de Salon. Oe. 14. — »La Mélancolie.« Pièce caractéristique. Oe. 15.

Von dieſem Komponiſten hegten wir bisher gute Hoffnungen, die aber nicht in Erfüllung zu gehen ſcheinen: er ſchreibt viel und leicht, ſelbſt anmutig, mehr aber kann man an ſeinem Streben nicht loben. Das meiſte kann man in A. Henſelts Kompoſitionen zehnmal beſſer haben. Bei ſeinem Talente könnte er aber ungleich mehr leiſten. Es ſcheint jedoch, das Lob, das man ihm an vielen Orten geſpendet, mache ihn als Komponiſten immer flatter- und ſtutzerhafter. Hält er uns vielleicht entgegen, man ſolle ihn doch nicht nach ſo kleinen Stücken beurteilen, ſo müſſen wir ihm entgegnen, der Künſtler ſoll ſich nie etwas vergeben, ſobald er es mit der Öffentlichkeit zu tun hat. In unſern vier Wänden einmal trivial zu ſein mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden. Was glaubt Hr. Fesca zu erreichen, wenn er ſo fortſchreibt? Wir wollen es ihm ſagen: man wird ihn am Ende ſeiner Laufbahn vielleicht einen Kalkbrenner den Zweiten nennen. Wir haben nichts gegen dieſen Ruhm, aber der höchſte iſt er keineswegs. Lenke er alſo noch ein, wo es noch Zeit iſt; nehme er es ernſthafter mit ſich

und mit der Kunſt. Bis jetzt hat er nur um den Beifall des Publikums gebuhlt; will er aber zu einem Urteil über ſich ſelbſt kommen, ſo vertiefe er ſich doch zuzeiten in die Werke eines Meiſters, etwa Beethovens, und gefällt er ſich auch dann in ſeinem Streben noch, ſo müſſen wir ihn freilich als verloren geben. Mache er unſere Befürchtungen zunichte; ſeinem Talente ſind wir Freunde, ſeinem Streben nicht. Es liegt an ihm, unſere Geſinnung über ihn zu ändern. —

Ch. H. Strube, »Lieder ohne Worte«.

Werk 16.

Offen geſagt, die Mendelsſohnſchen ſind uns lieber, wie wir denn niemanden um den Einfall beneiden, nach ihm welche zu edieren. Doch haben die des Hrn. Strube etwas Abweichendes, Überſchriften nämlich »Klage einer ſizilianiſchen Fiſcherin« (nach Th. Moore), »Schlummerlied«, »Sehnſucht«, »Gottvertrauen«. Das 2te und 4te Lied ſagen uns am meiſten zu, das 3te weniger; gegen die »Klage« aber müſſen wir energiſch proteſtieren; ſo klagt keine deutſche, geſchweige eine ſizilianiſche Fiſcherin, und gäbe es unter unſeren Leſerinnen welche, ſie ſollten es uns bezeugen. Doch Überſchriften ſind nur Nebenſache. Halten wir uns an den rein muſikaliſchen Gehalt; der iſt nicht ſchlecht. Richtigkeit des Satzes wird bei der Stellung, die der Komponiſt hat (er iſt Organiſt), vorausgeſetzt, auch runden ſich die Stücke ziemlich leicht ab, die wir ihrem Charakter nach ſchlicht und gutmütig bezeichnen möchten. Viel mehr läßt ſich über das Opusculum nicht ſagen. Ein gewöhnliches Bild zu gebrauchen — es hat einer jener kleineren Sangvögel der Nachtigall nachzuſingen verſucht, und auch Zaunkönige muß es geben! —

Julius Schäffer, 3 »Lieder ohne Worte«.

Werk 4.

„Und auch Zaunkönige muß es geben!“ Mit dieſen Worten ſchloß unſere letzte Anzeige über ein ähnlich genanntes Heft eines andern Komponiſten. Auch auf das vorliegende ließen ſich jene anwenden; doch ſind es wertvollere Nachbildungen, als wir meiſthin unter jenem allgemein gewordenen Titel erhalten. Der Komponiſt ſcheint jung und noch im erſten Bruttrieb zu ſchaffen; wer wird da gleich nach dem Maßſtabe meſſen wollen, nach dem man Meiſter beurteilt. Fährt er

aber fort, wie er angefangen, arbeitet er ſich nach und nach auch zur Selbſtſtändigkeit hinauf, ſo dürfen wir noch Erfreuliches von ihm erwarten. Was uns zu dieſer Hoffnung vorzüglich berechtigt, iſt der ſeelenvollere Zug, der dieſe Lieder vor andern ihresgleichen auszeichnet, und erſcheinen ſie auch in der Ausführung noch nicht überall fertig, ſo wird dem der Fleiß nachhelfen und ein fortgeſetztes reges Schaffen der Hand eine größere Leichtigkeit und Feſtigkeit geben. Auch dieſe »Lieder ohne Worte« haben Überſchriften; ſie wären unſerer Meinung nach beſſer weggeblieben. Es gibt geheime Seelenzuſtände, wo eine Andeutung des Komponiſten durch Worte zu ſchnellerem Verſtändnis führen kann und dankbar angenommen werden muß; unſer Komponiſt gibt aber bekannte, für welche Bezeichnungen wie: »Meeresſtille« — »Träum' ich? nein, ich wache« — »Schwermut« zu preziös erſcheinen, die zweite finden wir ſogar geſchmacklos. Die Stücke einzeln betrachtet, ſo ſagt uns das dritte am meiſten zu, obwohl ſich gerade in ihm das Vorbild des Komponiſten am deutlichſten verrät. —

J. Ch. Keßler, 7 Walzer für Pianoforte.

Nach einer Reihe von Jahren erwähnen wir dieſen Komponiſten, auf den wir früher Hoffnungen geſetzt, heute zum erſtenmal wieder. Wir glaubten, er würde ſein langes Schweigen durch ein größeres Werk unterbrechen; doch ſcheint es, habe er ſeinem Talente das, was man ſeinen Anfängen nach davon erwartete, nicht abgewinnen können, als habe er es von ſelbſt aufgegeben, ihm Eingang und Geltung zu verſchaffen. Leider! ſetzen wir hinzu; denn er hatte das Zeug, etwas zu werden. Auch dieſe Walzer beſtätigen dies wiederum; ſo flüchtig ſie auch hingeworfen ſind, ſo atmen ſie doch überall Leben und Anmut. Ein leiſer Anflug von Schwermut macht ſie nur anziehender. Möchte der begabte Komponiſt ſich bald zu größern Arbeiten ermannen! —

Alexander Dreyſchock, Große Phantaſie.

Werk 12.

Das erſte größere Werk des jungen Klavierhelden, der die Zeitungen ſo viel von ſich ſprechen macht. Geſtehen wir es leider, es iſt uns ſeit lange ſo etwas Abgeſchmacktes nicht vorgekommen. Welche Armut an Phantaſie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentloſigkeit imponieren möchte, welches Schöntun auf den trivialſten Ge-

meinplätzen! Hat der junge Virtuos gar keinen Freund um ſich, der ihm die Wahrheit ſagte, niemanden, der, ſeine Fingerkünſteleien überſehend, ihn auf das Seelenloſe, Nichtige ſolcher Muſik aufmerkſam machte? Es geht privatim das Gerücht, der Virtuos ſei ein abgeſagter Feind Beethovens, und er halte gar nichts von ihm; wir wiſſen's nicht, aber ſeine Kompoſitionen machen ſo eine Apprehenſion mehr als wahrſcheinlich. Studiere er nur immerhin Beethoven, ja nicht einmal das braucht's, er kann von Meiſtern dritten und vierten Ranges lernen, von Strauß und Lanner. Leider fürchten wir mit unſerm guten Rate nicht einmal verſtanden zu werden, denn die „Phantaſie" verrät nicht ſowohl ein ſchülerhaftes Talent, als wirkliches angebornes Unvermögen zum Schaffen. Dies könnte beinahe milder ſtimmen; aber wo die Impotenz ſo gar pretentiös auftritt, kann man unmöglich ruhig zuſehen. Was Hr. Dreyſchock als Virtuos leiſtet, iſt eine Sache für ſich; ſeine Sprünge, ſeine Kunſtgriffe, die Bravour, mit der er alles ausführt, können wohl eine Weile ergötzen. Aber es kommt die Zeit, wo auch dieſe Künſte im Preiſe ſinken werden, und was bleibt dann dieſer Art Virtuoſen noch übrig? —

Eduard Wolff, 4 Rhapſodien.

Werk 29. 2 Hefte.

An einer größeren Etüdenſammlung desſelben Komponiſten, die die Zeitſchrift vor einiger Zeit beſprach, konnte der Berichterſtatter leider nicht mehr loben als das hervorſtechendere Talent, das ſich im allgemeinen darin zeigte. Mit Vergnügen machen wir daher auf dieſe Rhapſodien aufmerkſam, die überall einen Fortſchritt des Komponiſten beurkunden; ſie ſind leichter, faſt walzerartiger Natur, aber bei weitem ſauberer in Erfindung und Ausführung als die Etüden, dabei pikant, ſelbſt geiſtreich. An Chopin wird man oft erinnert, doch mehr an den Klavierſpieler, an deſſen Zickzackgänge, im einzelnen wohl auch an einige Harmoniewendungen; im übrigen aber blickt ein lebensluſtiges, ſinnliches Element aus den Stücken, ſo daß ſie ſich leicht Eingang auch auf deutſchen Klavieren verſchaffen dürften. Wär' es das wilde Paris nicht, wo der Komponiſt lebt, wir würden ſeiner Zukunft als Künſtler ein gutes Prognoſtikon ſtellen, ſo aber müſſen wir abwarten, ob er auch Kraft haben wird, den Verführungen zu widerſtehen, deren Opfer dort ſchon ſo manche glänzende Talente geworden. Andererſeits bleibt es wieder wahr, das Gefällig-Konverſationelle, das auch dieſe Rhapſodien

auszeichnet, vermag nur eine Stadt wie Paris zu geben; und Deutſche, die ähnliches wollen, nehmen ſich meiſt ungeſchickt und ledern aus; wir wüßten (Thalberg ausgenommen) kaum einen deutſchen Komponiſten, der ſo brillante Salonſtücke zuſtande bringen könnte, aber freilich auch viele, die Beſſeres können. Wie geſagt, wir hätten nichts dagegen, wenn wir auch die beſſern Modeſachen nicht aus Paris zu beziehen brauchten; aber der Deutſche iſt nun einmal überall mehr Mode als zu Hauſe. Noch etwas Spezielleres über die Stücke zu ſagen, die dieſe Zeilen veranlaßt, ſo ſind es namentlich die 3te und 4te Rhapſodie, die uns vorzugsweiſe im Sinne geiſtreicher Unterhaltung zuſagt. Zum Begriff „Rhapſodie“ fehlt ihnen eigentlich das Rhapſodiſche, dem wir ſelbſt noch mehr Freiheit als dem Scherzo zugeſtehen; doch iſt's eben ein Wort, für die Sache hätten wir ſelbſt kein paſſenderes zu wählen verſtanden.

Ob die leichte Hand übrigens, die ſie geſchaffen, ſich auch beim Anfaſſen ſchwererer Formen als eine kräftige bewährt, wird die Folge zeigen. Jedenfalls verdient der Komponiſt für die freundliche Gabe freundlichen Dank. —

Hermann von Löwenſtiold, 4 Impromptus zu 4 Händen.

Werk 11.

Bei dem großen Mangel an vierhändigen Stücken kann die Idee, für dieſe ſchöne Gattung der Klavierkompoſition zu arbeiten, nur glücklich genannt werden. Es iſt auch nicht das erſtemal, daß ſich der genannte Komponiſt darin verſucht; wir erinnern uns mit Freude einer ähnlichen Sammlung Scherzos, die die Zeitſchrift ſchon vor zwei Jahren beſprochen und mit wärmſtem Lobe begrüßt. Vielleicht, daß der Beifall, den wir damals gezollt, den jungen, talentvollen Muſiker anreizte, noch mehr Derartiges zu ſchaffen; wir vermuten es, die neuen Stücke ſcheinen uns abſichtsvoller, geſuchter, als wolle der Komponiſt die früheren überbieten. Dies Streben müßte an ſich nur löblich genannt werden; aber die Abſicht blickt durch, und ſie allein ſichert, wie bekannt, nicht immer das Gelingen. Wie dem ſei, als ein talentvoller Künſtler betätigt ſich Hr. v. Löwenſtiold auch in dieſem neuſten Werke, und oft dauert es uns nur, daß er ſich für ſeine Gedanken keines größeren Rahmens, geradezu des Orcheſters bedient, wo ſie ſich oft ſchärfer und effektvoller herausſtellen würden. Mit Vorliebe ſcheint er noch an einem Komponiſten

zu hängen, der, ſo würdig und eigentümlich er daſteht, nur ſehr wenig nachgeahmt worden iſt, an Onslow nämlich. Wir haben nichts dagegen; es iſt ein Seitenweg zum höheren Ziel, aber kein falſcher; mit den wechſelnden Jahren (der Komponiſt zählt kaum 25) werden auch die Vorbilder wechſeln; wir müſſen es wünſchen, denn ein junger Künſtler, der ſeine Bildung allein aus Onslow holen wollte, würde es nicht hoch bringen und zuletzt ganz zurückbleiben. Aber auch hoffen dürfen wir's; ein junger, aufgeweckter Muſikkopf, wie der unſers Komponiſten, kann unmöglich lange in dieſer Richtung beharren. Dann aber, bildet und übt er ſich vielſeitiger, wird er gewiß in ſeinen Werken manches tilgen oder auch gar nicht ſchreiben, was wohl klingt und richtig, aber muſikaliſch doch auch zu geringfügig iſt, um es einen Gedanken nennen zu können. So gleich der Anfang des erſten Impromptu; der Komponiſt macht im Verfolg daraus, was zu machen, und ein Meiſter könnte nichts Beſſeres herausbringen; im Grund bleibt jedoch der Gewinn nur immer gering: es liegt eben in der urſprünglichen geringen Erfindung, die keine Kunſt zu adeln vermag. Wir nahmen dies kleine Beiſpiel; es findet ſich noch ähnliches in den Stücken, daneben aber auch viel wirklich gut Erfundenes und in der Ausführung Gelungenes, daß wir auch dieſe Kompoſitionen der Beachtung aller ſoliden Spieler empfehlen müſſen. Beim erſten Durchſpielen wird der Genuß freilich noch karg, und ſie wollen auf das genaueſte und beſte zuſammenſtudiert ſein. Eher aber ſoll man überhaupt nicht urteilen, ehe man nicht ein Stück in ſeiner vollkommenſten Ausführung ſich denken kann oder es ſo gehört hat. Wir freuen uns, bald auch von andern Kompoſitionen des intereſſanten jungen Dänen berichten zu können[457].

S. Thalberg,

Scherzo. Oe. 35. — Grande Nocturne (in Fis). Oe. 35. — »La Cadence.« Impromptu en forme d'Étude. Oe. 36. — »Souvenir de Beethoven.« Fantaisie pour le Pianoforte. Oe. 59.

Über dieſen, wie über die Komponiſten der folgenden Stücke hat die Zeitſchrift ſchon ſo oft geſprochen, die öffentliche Meinung wie die der Kritik ſteht über ſie ſo feſt bereits, daß ſich nur weniges hinzufügen läßt, es wäre denn, daß ſie ſelbſt andere Richtungen einſchlügen. Thalberg zum wenigſten nicht; er bleibt ſich auch in den erwähnten Kompoſitionen treu. Zunächſt, wie man weiß, ſchreibt er für ſich und ſeine Konzerte; er will zuerſt gefallen, glänzen, die Kompoſition iſt Nebenſache. Blitzte nicht hier und da zuweilen ein edlerer Strahl hervor,

und ſähe man in einzelnen Partien nicht einen ſorglicheren Fleiß in der Ausarbeitung, ſeine Kompoſitionen wären ohne weiteres den tauſend andern Virtuoſenmachwerken beizuzählen, wie ſie jahraus jahrein zum Vorſchein kommen, um bald wieder zu verſchwinden. Jenes edlere Streben zeigt ſich namentlich in dem erſtgenannten Scherzo, und es dauert uns der manchen guten Gedanken wegen, die es enthält, doppelt, daß kein vollkommen abgerundetes Muſikſtück daraus geworden. Die Mängel liegen in den Mittelpartien, die, auch in der Erfindung ſchwächer, ſich nicht geſchickt genug in das Ganze einfügen. Stellen, wie auf Seite 4, Syſt. 3, vom letzten Takt an, kann Ref. wenigſtens nicht anders als mit „muſiklos“ bezeichnen; ſie ſind mit Mühe dem Inſtrument abgerungen, die Seele hat keinen Anteil daran. Nach Anlage und Charakter des Stückes gehört es aber, wie geſagt, zu Thalbergs beſten Sachen. Das Notturno weicht in Ton und Haltung von der bekannten, durch Chopin etwas modifizierten Weiſe nur wenig ab[458]. Namentlich dieſes Notturno wird ſich Freunde erwerben, und noch mehr Freundinnen. Echt Thalbergiſch iſt das mit »La Cadence« aufgeführte Stück, ein hübſches Thema, bei der Wiederholung kapricciomäßig variiert, brillant und ſehr effektvoll. Viel Sprechen hat das »Souvenir de Beethoven« von ſich gemacht; wir müſſen es indes als einen großen Mißgriff bezeichnen und geſtehen unſere Pedanterie in dieſem Punkt. Beethoven verträgt einmal keine virtuoſiſche Behandlung; wir dürfen nicht dulden, daß kindiſche Hände an ihm zerren und rütteln. Ja wir möchten es geradezu als eine Achtungsloſigkeit Thalbergs, ein Gar-nicht-kennen von Beethovens Größe anſehen, wenn es nicht eben anders wäre. Paris hat die Schuld an der unglücklichen Idee; Beethoven iſt dort Mode; ſchon Bériot ließ ſich das nicht entgehen, Thalberg folgte und — ſei er auch der letzte! Es iſt nicht gut, mit Löwen ſpaßen zu wollen. —

F. Hiller,

Impromptu pour le Pianoforte. — 3 Caprices. Oe. 20. — 4 Rêveries. Oe. 21.

Seit der letzten Beſprechung Hillerſcher Klavierkompoſitionen ſind wir alleſamt beinahe um 7 Jahre älter geworden. Vielleicht erinnert ſich noch mancher unſerer Leſer einiger größerer, im J. 1835 geſchriebener Aufſätze, und welches Horoſkop wir damals dem jungen Künſtler ſtellten. Er hat ſeitdem als Klavierkomponiſt nur wenig geliefert und ſich in größeren Gattungen, in der Oper und dem Oratorium, verſucht.

Sein Oratorium namentlich begrüßten wir als einen Fortschritt zur Meisterschaft, und geht ihm auch jene siegende Gewalt ab, der wir wie in andern Meisterwerken nicht widerstehen können, so offenbart es doch ein so entschieden klares Wollen bei so vielen andern musikalischen Vorzügen, daß wir ihm freudig zuriefen, auf solchem Wege fortzubeharren. Seine neusten Klavierstücke haben uns wieder über das Ziel des Komponisten etwas irre gemacht. Vielleicht sind sie aus früherer Zeit, vielleicht in nicht günstiger Stunde geschrieben; sie mißfallen uns fast ganz und gar. Es ist damit, als wenn man in einen Korb reifer und unreifer, durcheinander geworfener Früchte griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Am wenigsten ließe sich das von dem erwähnten Impromptu sagen, das durch schönen Vortrag sogar eine anmutige Wirkung hervorbringen und durch ein besonderes bis zum Schluß festgehaltenes Kolorit zu fesseln vermag; es gefällt uns, so klein es ist, von allen obengenannten Kompositionen am besten. Mit den Reverien und noch weniger den Kapricen vermögen wir uns aber nicht zu befreunden. Es steht hier so viel Triviales und Forciertes neben einzelnem Geistreichen und auch wirklich Charakteristischen, daß wir sie in einer früheren Periode des Komponisten entstanden glauben; ja einzelnes finden wir so Hyper-Meyerbeerisch und abscheulich, daß uns wundert, wie er es nur drucken lassen konnte: so in den Reverien S. 5 der Übergang von B-moll nach A-moll, S. 6 die Harmonie von Des-dur nach dem Sextakkord auf H, S. 11 von Eis- oder F-dur gleich nach H-dur usw. usw. Wir wissen gar wohl, es sind dies gerade jene Stellen, die z. B. in Pariser Salons das Glück eines ganzen Stückes machen, wie sie namentlich Meyerbeer liebt und in Schwung gebracht; auf gute deutsche Musiker ist indes damit kein Eindruck hervorzubringen, und wir wünschten sie, wo sie hingehören, ins Pfefferland. Überhaupt ringt, nach diesen Stücken zu urteilen, in Hiller noch immer der Klavierspieler mit dem Komponisten; es hängt ihm wohl von früher an, wo er sich der Bewegung der neusten Klaviermusikerepoche mit Interesse anschloß; gebe er indes eines oder das andere auf, schreibe er ganz als Virtuos für Virtuosen oder ganz als Künstler. Geraten ist dies freilich leichter als getan; es scheint uns aber, als wäre dies die Klippe, wogegen er zu warnen: er wolle weniger Effekt machen, dann wird er's, auf die Künstler wenigstens. Vielleicht nehmen wir es auch zu streng, vielleicht legt der Komponist, der in größeren Formen sich schon hervorgetan, selbst kein Gewicht auf seine kleineren Erzeugnisse; aber die Zeit ist kostbar, ein ernster Wink hätte schon manch

verlorne erſparen können, und es bleibt immer beſſer, die Krankheit beim Namen zu nennen, als ſchonen zu wollen. Nur eine Nummer enthalten die Reverien, wo ſich der Komponiſt der Einmiſchung von Virtuoſenbeiwerk faſt gänzlich enthält: die zweite, ein feines Genrebild und uns die liebſte im Hefte. Am wenigſten aber können wir uns, wie geſagt, mit den Kapricen befreunden; man findet vieles darin, Bravourpartien, einzelnes fleißig Gearbeitete, leicht ſangbare Kantilene, oft intereſſante harmoniſche Gänge, von allem etwas, als wolle es der Komponiſt allen recht machen, und doch oder eben deshalb kein Kunſtganzes, keinen Stil. Mag auch die Bezeichnung „Kapriccio" vieles in Schutz nehmen, es ſteht hier zu viel Echtes und Unechtes, Eigenes und Entlehntes nebeneinander, als daß es gefallen könnte. Eine Zergliederung würde zuweit führen; möchten ſie andere vornehmen und dann unſer Urteil beſtätigen. Dies alles ſagen wir aber nur im Bewußtſein des bedeutenderen Talentes, das uns hier gegenüberſteht; einem geringeren, ungebildeteren müſſen mir manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeſchrittenen nur natürlich finden. In den geſteigerten Anſprüchen an die letzteren aber liegt ſchon eine Anerkennung, die dem rechten Künſtler mehr gilt als wohlwollende Nachſicht, die der, von welchem wir ſprechen, auf keine Weiſe verdient. —

W. Taubert,

»La Najade.« Pièce concertante pour le Pianoforte. Oe. 49. — Suite: Prélude, Ballata, Gigue, Toccata. Oe. 50.

Zwei ſehr verſchiedene Kompoſitionen, die zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß geben können. Auch Taubert iſt von den Einflüſſen der modernen Virtuoſität nicht unberührt geblieben, und blickt auch immer ſeine gründliche Bildung durch ſeine derartigen für den Konzertſaal berechneten Kompoſitionen hindurch, ſo ſchien es doch, als habe er ſich manches angeeignet, was nicht ganz ſeiner Natur gemäß war. Er ſtand zu manchen Virtuoſen, die gern Gründliches geben möchten, gewiſſermaßen in einem umgekehrten Verhältniſſe; er beſitzt, was jene nicht haben, und wollte doch auch nicht zurückbleiben hinter der allgemeinen Bewegung, wie ſie durch die Erfolge der neuſten Klavierſpieler hervorgerufen war. Teilweiſe gehört auch die »Najade« dieſer modernen Richtung an. Da wird plötzlich in ihm eine andere Saite wach; er gibt uns ein Heft, auf dem die alten luſtigen Namen Suite,

Prélude, Gigue uſw. prangen, und darin köſtlichen Inhalt. Geſtehen wir, wir ziehen ſie ſeinen Bravourſtücken bei weitem vor, auch der »Najade«, die uns für eine ſolche doch nicht leicht, nicht natürlich genug vorkommt, — nicht an Bennetts Kompoſition gleichen Namens zu gedenken, der freilich auch Flöten und Hoboen, kurz ein ganzes Orcheſter zu ſeinem Gemälde nahm. Aber die Suite müſſen wir auf das wärmſte hervorheben. Man fürchte ſich nicht vor dem Namen; unter dem künſtlichen Rokoko ſchlägt ein friſches warmes Herz, das ſich mit Liebe einmal in die Vergangenheit geſenkt und, wie es um ſein eignes ſteht, dabei doch auch nicht verleugnen kann. Was ſich der Komponiſt bei ſeinen altertümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären verſuchen. Es ſteckt aber ſo viel Ironie und Wehmut in ſeiner Muſik, daß wir ſie verſtanden zu haben glauben. Wir ſind einig mit ihm. Strebet vorwärts, wollte er ſagen, aber gedenkt der Alten zuweilen. Genüge dies wenige, daß ſich recht viele das intereſſante Heft anſehen.

F. Chopin,

Zwei Notturnos. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne ſeinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich — jenes für ſein Talent, dieſer für ſein Streben. Denn ſicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, ſobald ſie ſich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meiſters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen. Neu und erfinderiſch immer im Äußerlichen, in der Geſtaltung ſeiner Tonſtücke, in beſonderen Inſtrumenteffekten, bleibt er ſich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und dies iſt hoch genug, ſeinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunſtgeſchichte anzureihen, ſo beſchränkt ſich ſeine Wirkſamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Klaviermuſik, und er hätte mit ſeinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unſerer Kunſt im allgemeinen gewinnen müſſen. Begnügen wir uns indes. Er hat ſo viel Herrliches geſchaffen, gibt uns noch jetzt ſo viel, daß wir zufrieden ſein dürfen und jeden Künſtler, der nur die Hälfte geleiſtet wie er, beglückwünſchen müßten. Ein Dichter zu heißen braucht's ja auch nicht

dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen verdienen, und Chopin hat solche geschrieben. Auch die Notturnos, die oben erwähnt sind, gehören hierher; sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß, wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersät. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der sinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert, ja Geschmack, feinsten, muß man ihm lassen, — für Generalbassisten ist das freilich nicht, die suchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann sie erbosen. Aber noch manches könnten sie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigentümlichsten Kompositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F-dur schloß; jetzt schließt sie in A-moll. Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf[459]. Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Komtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch. —

F. Mendelssohn-Bartholdy, Sechs »Lieder ohne Worte«.

4tes Heft. Werk 53.

Endlich ein echter »Lieder ohne Worte«. Sie unterscheiden sich von Mendelssohns früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren, oft volkstümlichen Gesangweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Komponist selbst als »Volkslied« bezeichnet; es ist dies aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing seine »Eifellandschaft« geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören. Der volkstümliche Zug, der sich über-

haupt in vielen Kompoſitionen der jüngeren Künſtler zu zeigen anfängt, ſtimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächſte Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethovens letzten Arbeiten ſchon angedeutet, was manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volkstümlichen Ton, obwohl nicht den des Chors, hat auch das dritte Lied in G-moll; es klingt mehr wie vierſtimmiger Geſang. Man bemerke übrigens, wie Mendelsſohn in ſeinen »Liedern ohne Worte« vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrſtimmigen und Chorartigen vorgeſchritten. So iſt's mit dem wahren, erfindenden Künſtler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermutet ſchon einen Schritt vorwärts getan, neuen Boden gewonnen. Anderes in dieſem 4ten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewiſſe Wendungen, Wiederholungen ſcheinen ſogar Manier zu werden. Doch iſt das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich, an gewiſſen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf ſchwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

---

99. Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachſchen, Mozartſchen und Beethovenſchen Werken.

Wüßte man alle, ſo ließen ſich vielleicht Folianten darüber ſchreiben; ja ich glaube, die Meiſter müſſen jenſeits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen den Fehlern hinüberklingen, wie ſie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängſtliche Pietät hat ſtehen laſſen. Es war längſt mein Vorſatz, einige in bekannteren Werken der obengenannten Meiſter zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künſtler und Kunſtfreunde, ſie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandſchriften feſtzuſtellen. Oft irren freilich auch dieſe, kein Komponiſt kann darauf ſchwören, daß ſein Manuſkript ganz fehlerfrei wäre. Wie natürlich auch, daß ſich unter den hunderttauſend hüpfenden Punkten, wie er ſie oft in unglaublich kurzer Zeit ſchreibt, ein Dutzend zu hoch oder zu tief gekommener einſchleichen müſſen: ja die tollſten Harmonien ſchreibt ein Komponiſt zuweilen.

Immerhin bleibt die Originalhandſchrift die Autorität, die am erſten gefragt werden muß. Möchten daher alle, die die zu beſprechenden ver-

dächtigen Stellen in den Handſchriften der Komponiſten beſitzen, das Gedruckte mit dem Geſchriebenen vergleichen und das Reſultat mitzuteilen ſo freundlich ſein. Zur Feſtſtellung einiger davon bedarf es wohl nicht einmal der Herbeiſchaffung des Originals, ſo deutlich ſpringt der Irrtum in die Augen.

Die meiſten Fehler finden ſich wohl in den Ausgaben Bachſcher Werke, namentlich in den älteren. Es wäre eine verdienſtliche, aber freilich ſehr zeitraubende Arbeit, übernähme es ein mit Bach völlig vertrauter Muſikkenner, alles bisher irrig Gedruckte zu berichtigen. Einen ſchönen Anfang hat die Peters'ſche Muſikhandlung in Leipzig gemacht; er beſchränkt ſich aber zunächſt auf die Klavierkompoſitionen. Eine Kritik allein des »Wohltemperierten Klaviers« mit Angabe der verſchiedenen Lesarten (Bach ſoll ſelbſt viel geändert haben) würde ein ganzes Buch füllen können[460]. Seien zuerſt hier einige andere Fälle erwähnt.

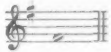
In der großen herrlichen Tokkata mit Fuge für Orgel* bewegen ſich die beiden Stimmen im Manual über dem Orgelpunkt in ſtreng kanoniſcher Folge. Sollte man für möglich halten, daß dies vom Korrektor überſehen werden konnte? Er hat eine Menge Noten ſtehen laſſen, die ſich aus dem Kanon als falſch erklären. Im Verlaufe des Stückes bei der Parallelſtelle auf S. 4 und 5 kommen ähnliche Verſehen vor. Wenn ſich dies mit leichter Mühe korrigieren ließ, ſo möchte die Aufklärung einer andern Stelle in demſelben Stücke von größerer Schwierigkeit ſein. Man erinnert ſich wohl des grandioſen Pedalſolos; bei einer Vergleichung mit der Parallelſtelle in der Unterquart ergibt ſich indes, daß ſich hier eine Menge Fehler eingeſchlichen. S. 4 zwiſchen Takt 3 und 4 fehlen zwei Takte gänzlich, die bei der Transpoſition S. 5 Syſt. 6 im 2ten und 3ten Takte ſtehen uſw. Hier könnte nur die Originalhandſchrift den Ausſchlag geben. Beſitzt ſie vielleicht Hr. Hauſer in Wien, ſo ſei er um eine Vergleichung gebeten. Daß man aber ein ſo außerordentliches Stück, wie dieſe Kompoſition, in ſeiner echteſten Geſtalt zu beſitzen wünſcht, möge doch niemand als gering achten. Es wäre wie ein Riß in

* Toccate et Fugue pour l'Orgue (Leipzig, Peters) mit dem Anfange:

einem Bilde, wie ein fehlendes Blatt in einem Lieblingsbuche, wenn wir's hingehen ließen.

Ein anderer sonderbarer Fall, über den ebenfalls nur Bachs Handschrift Aufschluß geben könnte, findet sich in der »Kunst der Fuge«. Die ganze XIVte vier Seiten lange Fuge kommt nämlich schon in der Xten einmal vor; vgl. die Petersſche Ausgabe S. 30, Syſt. 5, vom 2ten Takt an. Wie ging dies nun zu? Bach wird doch ohnmöglich in einem und demſelben Werke vier Seiten lang Note für Note abgeſchrieben haben! In der Nägeliſchen Partitur ſtehen die beiden Fugen übrigens ebenfalls ſo abgedruckt, und es iſt nur aus der Gleichheit der Tonart und des Themas, die durch das ganze Werk geht, zu erklären, daß die Wiederholung ſo lange unbemerkt bleiben konnte.

Wer aber, wenn er in Bachſchen Harmonien ſchwelgt, denkt auch immer an alles und an Fehler? So habe ich einen jahrelang nicht gemerkt in einer mir ſehr bekannten Bachſchen Fuge, bis mich ein Meiſter, der freilich auch ein Adlerauge hat[461], darauf aufmerkſam machte. Die Fuge iſt in E-moll über ein wundervolles Thema und ſteht in der Haslingerſchen Ausgabe als ſechſte. Man ſchalte dort zwiſchen dem dritten und vierten Takt die einzige Note



ein, alsdann wird's richtig. Hier iſt wohl kein Zweifel.

Wir kommen jetzt auf einige den Leſern vielleicht noch intereſſantere Fälle in Werken, die ſie wohl unzähligemal gehört und geſpielt, ohne Verrat zu merken. Ich bitte ſie aber, die Partituren in die Hand zu nehmen, da die Stellen ganz abdrucken zu laſſen zuviel Platz wegnehmen, ein Urteil aber ohne die genaueſte Einſicht in die Stellen ſelbſt nicht möglich ſein würde.

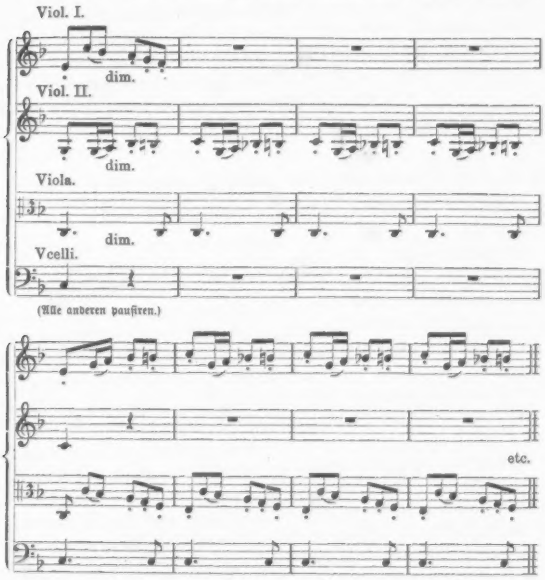
Die erſte verdächtige iſt in Mozarts G-moll-Sinfonie, einem Werk, in dem jede Note klares Gold, jeder Satz ein Schatz iſt, und doch, ſollte man es glauben, haben ſich im Andante vier ganze Takte eingeſchlichen, die nach meiner feſten Überzeugung nicht hinein gehören. Vom 29ſten Takte an (das Achtel Auftakt ungerechnet) kommt nämlich eine viertaktige von Des-dur nach B-moll hinleitende Periode, die in den folgenden vier Takten nur mit vereinfachter Inſtrumentation wiederholt wird; es kann nicht ſein, daß Mozart dies gewollt hat. Am erſten erhellt dies aus der gänzlich un-Mozartſchen, ja unmeiſterhaften Verbindung des

32sten mit dem 33sten Takt, die gewiß auch jeden Musiker nur bei oberflächlichem Anhören frappiert hat. Es fragt sich nun, welche der viertaktigen Perioden wäre auszuscheiden — die erste oder die zweite? — Bei flüchtigem Anblicke möchte man sich vielleicht für Beibehaltung der ersten erklären: das allmähliche Hinzutreten der Blasinstrumente, die sich bis zum Forte steigern, ist nicht ohne künstlerischen Sinn. Viel natürlicher aber in der Stimmenführung, klarer, einfacher und doch auch nicht ohne Steigerung scheint mir die andere Lesart, nach der der 29ste bis mit dem 32sten ausfielen, wo dann alle Instrumente in klarer Steigerung sich im Forte vereinigen. Dieselben 4 Takte zuviel finden sich nun auch bei der Wiederholung im zweiten Teile, wo dann der 48ste bis mit dem 51sten Takte dieses Teiles ausfallen müßten. Wie sich nun dieser Fehler eingeschwärzt, müßte auch die Originalpartitur nachweisen, die sich wohl in den Händen des Hrn. Hofrat André befindet. Das wahrscheinlichste ist, daß Mozart die Stelle erst gehabt, wie wir glauben, daß sie sein müsse — daß er sie dann voller instrumentiert in die Partitur eingetragen — daß er aber später, wieder zu seinem ersten Gedanken zurückgehend, vergessen hat, die zweite Lesart zu streichen. Möchten sich doch auch andere Musiker über diese wichtige Stelle aussprechen und nach allgemeiner Übereinkunft dazu beitragen, daß das Andante dann immer in der angedeuteten Weise überall aufgeführt werde. Die Verleger aber würden wir bitten, die vier Takte in der Partitur einzuklammern und den Grund, warum, in einer kurzen Bemerkung beizufügen. Man hat mir übrigens gesagt, daß das Andante im Pariser Konservatorium mit beidesmaliger Auslassung der vier Takte gespielt wird. Auch Mendelssohn hat sich längst dafür ausgesprochen.

Endlich erwähne ich noch einige Stellen in Beethovenschen Sinfonien, die sich fast auf den ersten Anblick als Fehler des Kopisten ergeben. Die eine erwähnte ich schon früher einmal; sie steht zum Schluß des ersten Satzes der B-dur-Sinfonie; von den drei Takten // (8 Takte vor dem Ende) ist offenbar einer zuviel. Das Versehen war wegen der vollkommenen Ähnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven könnte es sogar selbst begangen haben [462].

Daß wir aber in der Pastoralsinfonie jahraus jahrein folgende Stelle, wie sie auch in der Partitur steht, mit angehört, ohne nicht hell aufzufahren, wäre kaum zu erklären, wenn nicht dadurch, daß uns ja der Zauber Beethovenscher Musik so umstrickt, daß wir Denken und Hören dabei vergessen können.

Im erſten Satz (Partitur S. 35 von Takt 3 an) heißt es genau ſo:



Wie nun, wenn wir ſtatt der plötzlichen Pauſen in den erſten Violinen Simili-Zeichen (𝄎) machten? Klänge dies nicht beſſer und anders? Ergibt ſich dies nicht ſchon aus der Umkehrung von Takt 5 an, wo die Bratſchen haben, was erſt in den 1ſten Violinen lag? Gewiß, es iſt ſo. Der Notenſchreiber hat die Simili-Zeichen für Pauſen genommen, oder irgendein neckiſcher Kobold war im Spiel. Ries erzählt, wie Beethoven einmal wütend geworden über eine Stelle in der »heroiſchen Sinfonie«, die Ries in beſter Meinung geändert hatte. Ich glaube, hätte Beethoven jene Stelle in der Paſtoralſinfonie einmal wirklich gehört, es würde dem Orcheſter oder dem Dirigenten nicht beſſer als Ries'n ergangen ſein.

Für diesmal genug; möchten obige Fälle von recht vielen in Betracht genommen werden! Wie könnten wir unsere Verehrung für unsere großen Meister besser betätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was [Irrtum oder Zufall] daran beschädigt? Nur in diesem Sinne wurden diese Zeilen geschrieben[463].

---

100. Die Abonnementkonzerte in Leipzig 1840—1841.

Erstes Abonnementkonzert, den 4. Oktober.

Ouvertüre zum »Vampir« von Marschner. — Arie von Bellini. — Konzertino für Violine von F. David. — Arie von Bellini. — »Heroische Sinfonie« von Beethoven.

Die Wahl gerade der furiösen »Vampir«-Ouvertüre zu Anfang des ganzen Zyklus konnte befremden; eine etwa von Gluck hätte auch uns besser gefallen. Indes zählt jene von Marschner noch immer ihre Freunde, selbst Freundinnen im Publikum und bleibt trotz der heftigen Anklänge an Weber ein frisches, effektvolles Musikstück. Überdies war die Ausführung eine so ausgezeichnete, wie sie je gehört worden. Die beiden Arien von Bellini aus den »Puritanern« und aus »Norma« sang Frl. Sophie Schloß, die uns diesen Winter das 2temal besucht; ihre Stimme ist frisch und stark wie früher und machte sich namentlich in der ersten Arie geltend. Über die Wahl gerade jener Bellinischen Arien zu Anfang eines 1sten Konzerts ließe sich ebenfalls rechten. Haben wir leider keinen Überfluß an deutschen Konzertstücken für den Gesang, so doch noch genug, um jener ganz entbehren zu müssen, zumal in einem 1sten Konzert. Und schützt man vor, Mozart, Weber und Spohr seien schon so oft gehört worden, nun, so gehe man weiter zurück. In Händels Oratorien, in Glucks Opern liegen noch genug Schätze, zu deren Hebung es gerade einer so starken, gesunden Stimme bedarf, wie sie die genannte Sängerin besitzt. — Eben hören wir, daß sie ehestens aus der »Iphigenie« singen wird, was ihr nur zur Ehre und uns zur Freude gereichen kann. — In dem Violinkonzertino zeigte sich Hr. Uhlrich wieder allen Lobes würdig; sein Spiel hat von Jahr zu Jahr an Sicherheit, Reinheit und Geschmack zugenommen und wirkt durchaus wohltuend. Von der Komposition sagte uns namentlich der letzte Satz zu; im Streben, auch die Orchesterpartie interessant zu machen, tut aber der Komponist wohl hier und da zuviel, was indes nicht abhalten kann, dem Streben an sich gegenüber der faden Begleitungs-

weise anderer Violinkomponisten vollen Beifall zu schenken. In der Sinfonie von Beethoven endlich fühlten wir uns wieder im alten Leipziger Konzertsaale, der schon so oft von ihr erzittert. Das Orchester war trefflich. Hr. KM. David stand an der Spitze, da Hr. MD. Mendelssohn von seiner Reise nach England noch nicht zurück war. —

Zweites Abonnementkonzert, den 11. Oktober.

Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber. — Arie von Donizetti. — Konzertino für Baßposaune von Ch. G. Müller. — Arie von Bellini. — Sinfonie (B-dur) von Beethoven.

Der Dirigent wurde bei seinem Vortreten mit Beifall begrüßt, worin wir von Herzen einstimmten. Auf Webers Kompositionen ist seit MD. Mendelssohns Direktion in Leipzig besonderer Fleiß verwendet worden, und dem Orchester geschieht darnach immer die Ehre, die Virtuosen wie größere ausfüllende Massen immer am liebsten wünschen und am ungernsten gewähren, die des Dacapo-Rufes. Auch heute fehlte wenig, und hielt davon vielleicht nur die Spannung auf die folgende Nummer ab. Eine junge Sängerin war angekündigt, der der Ruf großer Schönheit und schon bedeutender Kunstbildung vorangegangen war: Frl. Elise List. Aus einer höchst achtbaren Familie abstammend, hat sie schon als Kind den andern Weltteil gesehen, brachte darauf einige Jahre in Leipzig zu, wo ihr Vater [464], nordamerikanischer Konsul hierselbst, sich namentlich um die Errichtung der Eisenbahn das höchste Verdienst erworben, und kam uns zuletzt von Paris zurück, wo sie die letzten Jahre verlebt hatte. Es mußte dies alles das Interesse an der anmutigen Erscheinung erhöhen. Ihre Befangenheit war groß; die Zeitschrift erwähnte bereits früher, es war ihr erstes Auftreten. An der Schönheit der Stimme, wie sie auch durch die Ängstlichkeit umflort schien, konnte niemand zweifeln, der nur einige Takte gehört, ebensowenig über die gute Schule, in der sie gebildet ist, so daß man deutlich sah, die Sängerin wollte nichts, als was sie sicher konnte. Aber freilich, was man unter vier Augen auf das trefflichste kann, kann man unter tausenden noch nicht zur Hälfte so gut, und geht dies bedeutenden Künstlern und Männern so, um wieviel mehr einer Novizin, einem achtzehnjährigen Mädchen. Nur Roheit kann dies übersehen. Achtung vor unserm Publikum, das die schöne schüchterne Jungfrau auf das wohltuendste aufnahm; und fanden sich die getäuscht, denen leeres Passagen- und Trillerwerk über die Aussprache

eines höchst edlen Organs geht, so gibt es doch in unserer gebildeten Stadt noch genug, die Dutzendtalente von originalen Erscheinungen zu unterscheiden wissen, und den letzteren dürfen wir die junge Sängerin mit Überzeugung beizählen. Was sie noch nicht hat, läßt sich erwerben, was sie aber hat, erwirbt sich nicht. Daran halte sie fest und gehe die begonnene Bahn mit Mut weiter. Nach ihr hörten wir einen Meister, der freilich schon hundertmal und öfter im Feuer gestanden: Hrn. Queißer, den Posaunisten, der ebenfalls gleich bei seinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meisterschaft scheint sich jahraus jahrein gleichzubleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios lustigen Eindruck. Zum allerschönsten schloß die B-dur-Sinfonie mit der Wirkung, die alle Beethovensche machen: ob denn nämlich die eben gehörte nicht auch seine schönste sei. Von neuem wurden wir nach der Sinfonie von einem Meister der Kunst auf den Schluß des ersten Satzes aufmerksam gemacht; es ist hier offenbar ein Takt zuviel. Man vergleiche die Partitur S. 64, Takt 2, 3, 4. Bei der vollkommenen Ähnlichkeit in allen Stimmen ist ein Irrtum vonseiten des Kopisten, selbst des Komponisten, sehr leicht möglich. Beethoven mochte sich auch, nachdem er ein Werk vollendet, um das Folgende nicht weiter kümmern. Wer die Originalpartitur besitzt, sehe der Sache zuliebe nach; an sie müssen wir uns natürlich zuerst halten*.

Drittes Abonnementkonzert, den 22. Oktober.

Sinfonie (Es-Dur) von Mozart. — Arie von Donizetti. — Konzert für Violine von F. David. — Ouvertüre zum »Berggeist« von L. Spohr. — Arie von Balfe. — »Klänge aus Osten«, Ouvertüre, Lieder und Chöre von H. Marschner.

Die Sinfonie ist bekannt, namentlich das Andante, das, einmal gehört, sich nicht leicht wieder vergißt; auch erhielt dieser Satz den meisten Beifall, die anderen gingen stiller vorüber. Die Arie von Donizetti, ein brillantes Stück, brachte der Sängerin Frl. Schloß den rauschendsten Beifall; sie sang fertig, sehr sorgsam und mit einer Stimmenkraft, wie sie zurzeit keine andere Sängerin hier besitzen mag. Der Spieler des Konzertes wurde mit lautem Gruß empfangen; er war zugleich der Komponist, die Komposition übrigens eine neue und zum erstenmal von ihm öffentlich gespielt und gehört. Gewiß ist es einer freundlichen Aner-

* Vgl. den Aufsatz: „Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen", S. 36.

erkennung wert, wie Herr KM. David das Gewandhauspublikum jeden Winter mit etwas Neuem erfreut; es zeugt dies immer von einer Aufmerksamkeit, wie sie, die einmal in ihrem Amte feststehen, nicht überall besitzen. An Tendenz und Gehalt reiht sich die Komposition übrigens ähnlichen früheren genau an, d. h. der Virtuos will zeigen, daß er auch zu komponieren weiß, und umgekehrt der Komponist auch den Virtuosen glänzen lassen. Jenes Zuviel in der Begleitung, das wir schon neulich bemerkten, fiel auch in dieser Komposition wieder auf, wie auch diesmal der letzte Satz der gelungenste und wirkungsvollste erschien. Das Publikum rief den Künstler nach dem Schlusse noch einmal hervor, was hier immer als eine Seltenheit anzusehen. Die Ouvertüre von Spohr machte wenig Eindruck; die zu »Jessonda« hat ungleich mehr Freunde, auch die zu »Faust« wünschten wir wohl einmal wieder im Gewandhaus zu hören. — Die Arie nennt uns einen hier noch nicht vorgekommenen Namen, der in Gottes Namen auch fernerhin ausbleiben mag; es ist gewässerter Rossini, der Komponist übrigens ein Engländer, dessen Opern in England Glück gemacht haben. Zum Teil an der mittelmäßigen Komposition, zum Teil auch an der noch immer großen Befangenheit der Sängerin lag es, daß die Nummer kein Glück machte. Es tut uns leid um das junge ausgezeichnete Talent, das deshalb die schiefsten Urteile erfahren mußte. Die Angst, wie man weiß, ist namentlich den höheren Tönen gefährlich, und es mißlang der Sängerin einigemal ein Einsatz, wie es schon tausend anderen Anfängerinnen vor ihr geschehen. Deshalb wollen wir aber doch nicht die wunderreine Intonation im ganzen vergessen, die die Sängerin gerade auszeichnet, auch nicht den Schmelz der Stimme, der noch durch alle Ängstlichkeit wohltuend hindurchdringt, ein Schmelz, der an das Organ der Pauline Garcia erinnert. Dagegen möchten wir um etwas anderen willen in die Sängerin dringen: sie nimmt durchgehends zu langsame Tempi; sie versuche sich schneller, es wird ihr gelingen. Selbstvertrauen und Mut sind besondere Künste in der Kunst, sie übe sich auch darin. In seinen vier Wänden soll der Künstler bescheiden gegen sich sein, fleißig auf das gewissenhafteste; dem Publikum gegenüber zeige er aber Mut, selbst ein wenig fröhliche Keckheit, und der Liebling ist fertig.

Zum Schluß des Abends hörten wir noch eine Komposition (noch Manuskript) von H. Marschner; sie verhieß etwas ganz Neues und gab es auch in der Form. »Klänge aus Osten« war sie genannt und brachte eine Ouvertüre, Lieder und Chöre, die sich ohne Unterbrechung an-

einanderreihten. Berlioz in Paris scheint in seiner letzten Sinfonie etwas Ähnliches gewollt zu haben, nur daß er sie auf ein weltbekanntes Drama (»Romeo und Julie«) stützte. Das Gedicht zur Marschnerschen Komposition beruht auf einem orientalischen Liebesverhältnisse, das indes vom Dichter ziemlich prosaisch und allgemein gehalten. Außer dem Liebespaar tritt noch ein Wahrsager auf, dessen anfängliches Erscheinen man sich später vielleicht motiviert wünschte, ein Volks- und ein Räuberchor. Wie gesagt, hätte vielleicht ein Rückert dem Komponisten die Hand zum Werke geliehen, es wäre etwas tiefer Wirkendes zutage gekommen. Immerhin müssen wir den Anfang loben, zu dem sich der Komponist ermutigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Konzertsaal mit einer neuen Gattung Musik zu bereichern. Die Komposition hat viel reizende Partien; dies gilt im einzelnen von der Ouvertüre, die im ganzen durch Kürzung gewinnen würde. Der Haupttrhythmus ist ein namentlich für orientalische Zustände schon öfter gebrauchter; doch erscheint er einmal von einem Violingange durchwunden, was sich auf das schönste ausnahm. Am Schlusse ist zuviel Lärm. Der Zigeunergesang gefiel mit der hinaufziehenden großen Terz am Schluß, mehr noch das Ständchen, das von allen Nummern die meiste orientalische Färbung hatte, auch Maisunes Lied sprach an, der unbeholfenen Poesie zum Trotz. Der Räuberchor, schien es, wurde nicht gleich von allen verstanden; er war eigentümlich. In der Schlußnummer zeichneten sich besonders die Worte: „Assat, wo bist du" durch schönen Gesang aus. Das Ganze, das wir später einmal wiederholt wünschten, erhielt lebhaften Beifall.

Viertes Abonnementkonzert, den 29. Oktober.

Introduktion und erste Szene aus »Iphigenia in Tauris« von Gluck. — Konzertouvertüre von Julius Rietz. — Arie mit Chor von Rossini. — Divertissement für Flöte von Kalliwoda. — Lieder von Franz Schubert und F. Mendelssohn. — Sinfonie von Franz Schubert.

„Ein schönes Konzert" hieß es allgemein nach dem Schlusse. An manchen Musiktagen gibt es gar kein Publikum mehr, und es scheint nur die rauschende Schleppe, die jeder Bewegung der voranschreitenden Künstlerkörper und -geister geschmeidig nachfolgt, während an anderen es ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberstellt und nichts einläßt. Der 29ste war einer von jenen Musiktagen. Gewiß trug die Musik einiges dazu bei. Für Gluck schlägt noch manches Herz, wenn er auch im Konzertsaal verliert. Die Sängerin tat ihr Bestes zum Gelingen:

Frl. Schloß, die wir immer vorwärtsschreiten sehen. Die Ouvertüre von Rietz trat diesmal in ihren feinen Details noch deutlicher hervor als bei einer früheren Aufführung. Wurde ihr schon damals in diesen Blättern ein bedeutender Ehrenplatz eingeräumt, so scheint dies Urteil jetzt auch von seiten des Publikums Bestätigung zu finden; sie wurde mit einer Teilnahme aufgenommen, die den Komponisten, wär' er anwesend gewesen, zu neuen Werken anfeuern müßte. So wirke der Beifall auch auf den Entfernten! Lebhaften Beifall gewann sich auch die folgende Nummer durch den anmutigen Vortrag des Frl. List; ihre Aussprache des Italienischen ist sehr zu rühmen. In den Liedern begleitete sie sich selbst am Klavier; es hat dies bekanntlich einen eigentümlichen Zauber, der auch hier gewann. Die Lieder waren der »Wanderer« und »Auf Flügeln des Gesanges«. Das erste sang sie vorzüglich schön; das andere nahm sie ein wenig zu langsam, doch hörte es sich noch immer lieblich genug an. Das Flötenstück war ein altes, das wir uns schon vor 10 Jahren gehört zu haben erinnern, der Spieler ein als trefflich bekannter, Hr. Grenser, erster Flötist im Orchester. So waren wir denn unter erhebendem und heiterem Genusse bis zur Sinfonie gelangt, der Krone des Abends. Tausend Hände hoben daran. Hätte es Schubert mit seinen eigenen Augen sehen können, er müßte sich ein reicher König gedünkt haben. So schieden wir trunken von all den schönen Gebilden, die in manchen Seelen sich noch lange nachgespiegelt haben mögen. —

Fünftes Abonnementkonzert, den 5. November.

Sinfonie (G-dur) von Haydn. — Arie von Mozart. — Kapriccio für Pianoforte mit Orchester von Ferdinand Kufferath. — Arie von Donizetti. — Zwei Ouvertüren (Nr. 1 und 2) zu »Leonore« von Beethoven. — Drei Etüden für Pianoforte von F. Kufferath. — Duett von Rossini.

Die Sinfonie hat, mehr als andere Haydnsche, etwas Zopfiges, die Janitscharenmusik darin sogar etwas Kindisches und Geschmackloses, was wir uns bei aller Liebe für den Meister, der er überall bleibt, doch nimmermehr verleugnen sollten. Das Scherzo, unserer Meinung nach der Satz, der unserer Zeit am nächsten liegt, wurde sonderbarerweise gerade nicht applaudiert, übrigens alle. Die Arie war die der Gräfin aus »Figaro«, die Sängerin, Frl. List, die das Rezitativ so nobel und fein gesungen, leider nur am Schlusse nicht glücklich damit. Das Publikum hält sich aber immer an das Nächste, also an den Schluß; gelingt der, so hat das Ganze gesiegt. Leider mußte dies heute die Sängerin fühlen

und über dem einzigen nicht gelungenen Schluß die schöngelungene erste Hälfte ihrer Leistung vergessen sehen. In der folgenden Nummer trat ein junger, jetzt hier lebender Komponist und Klavierspieler, Hr. F. Kufferath aus Köln, zum ersten Male und auf das achtungswerteste auf. Seine Kompositionen zeugten von entschiedenem Talente und von einer edeln Richtung, auf die bewußt oder unbewußt ein uns nahe lebender Meister eingewirkt zu haben scheint. Ein förmlicher Schüler Mendelssohns ist er aber nicht, wie man hier und da hörte. Im Kapriccio gefiel uns namentlich die Einleitung; das Allegro hatte keine ganz glückliche Form, es fehlte ihm eine Mittelpartie; wie denn auch die Transposition der erst brillanten Passagen nach der Molltonart am Schlusse nicht und überhaupt selten wirken kann. Das Orchester war geschickt, oft fein, oft auch zuviel und stark bedacht. Der sehr ausgezeichnete Spieler hatte nach dem Kapriccio einen succès d'estime, der sich indes nach den Etüden zu einem herzlicheren mit Hervorruf erhob, obwohl uns selbst die Etüden in der Komposition weniger eigentümlich schienen, namentlich was die eigentliche Grundkraft der Melodie anlangt. In jedem Falle war es ein so ehrenvolles Debüt, daß wir dem jungen sehr fleißigen Künstler eine glücklich sichernde Zukunft beinahe versprechen dürfen. — Frl. Schloß war bei prächtiger Stimme und sang mit einer Bravour, daß sie das Publikum in Alarm versetzte und da capo singen mußte. — Die aufgeführten beiden »Leonoren«-Ouvertüren waren beide in C, die eine, wahrscheinlich die erste überhaupt, die B. zu »Leonore« geschrieben, bei Haslinger in Partitur erschienen, — die andere, jedenfalls die Vorgängerin der großen gedruckten in C, noch Manuskript im Besitze der HH. Breitkopf und Härtel. Die Zeitschrift berichtete schon früher über dieses Vierouvertüren-Phänomen (vgl. Bd. I, S. 468). Auch heute schlug zumal die zweite mächtiglich in die Masse ein. Wie kommt es, daß die Besitzer der Partitur so lange mit der Herausgabe zurückhalten? Wir wünschten gern alle Welt dieser Freude teilhaftig.

Sechstes Abonnementkonzert, den 12. November.

Ouvertüre (die »Waldnymphe«) von W. Sterndale Bennett. — Arie von K. M. v. Weber. — Solo für Violoncell von B. Romberg. — Kavatine von Mozart. — Phantasie für Violoncell von Kummer. — Rezitativ und Schlußchor aus der »Schöpfung« von Haydn. — Sinfonie (A-dur) von Beethoven.

Bennetts reizende Ouvertüre eröffnete den Abend; wer sie noch nicht gehört, mag sie sich einweilen als einen Blumenstrauß denken:

Spohr gab Blumen dazu, auch Weber und Mendelssohn, die meisten aber Bennet selbst, und, wie er sie nun mit zarter Hand geordnet und gestellt zum Ganzen, gehört ihm vollends eigen. Das Orchester trug mit Liebe bei, daß nichts daran verletzt wurde. — In der »Freischütz«-Arie „Wie nahte mir der Schlummer" brillierte Frl. Schloß und gefiel sehr, ebenso in der Mozartschen aus »Figaro«. Man sieht, die Sängerin strebt immer vorwärts und auch nach Vielseitigkeit. — Die Violoncellstücke spielte ein Gast, Herr Kammermusikus Griebel aus Berlin. Das erste warf einen Zankapfel ins Publikum. Nach dem Schlusse ließ sich nämlich durch das Klatschen hindurch auch Zischen hören, was wohl zumeist der Wahl der Komposition galt, einer überaus langweiligen in der Tat. So entspann sich denn ein ziemlich hartnäckiger Kampf zwischen Händen und Lippen, in dem indes die ersteren den Sieg davontrugen. Offenbar animierte dies den Spieler, der dann auch sein 2tes Stück unangefochten, sogar mit rauschendem Beifall zu Ende brachte. Die Kunstleistung an sich war keine außergewöhnliche, immer aber schätzens- und gewiß keines Zischens wert. Die Nummern aus der »Schöpfung«, der alten herrlichen, werden immer mit Freude gehört; der Tenor war ein neuer, Herr Pielke, der Hoffnungen gibt, die andern Solostimmen Frl. Schloß und Hr. Weiske. Zum Schluß die Sinfonie in A, über die wir nicht wiederholen wollen, was alle wissen[165 V].

Siebentes Abonnementkonzert, den 26. November.

Sinfonie (h-moll) v. Kalliwoda. — Arie von Donizetti. — Phantasie für Klarinette v. Reißiger. — Ouvertüre zu dem »Freischütz« v. Weber. — Konzertino für Violine v. Mayseder. — Szene mit Chor v. Rossini.

Konzert für den Institutfonds für alte und kranke Musiker, den 3. Dezember.

»Jubelouvertüre« v. Weber. — Arie v. Mozart. — Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester v. Beethoven. — »Lobgesang«; eine Sinfoniekantate von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Im 7ten Abonnementkonzert hörten wir wieder Kalliwodas neuste Sinfonie, die der Komponist im vorigen Jahre hier zum erstenmal selbst aufführte. Schon damals berichtete die Zeitschrift vom besondern Ton, der in ihr weht, wie von der zarten Instrumentierung, die den immer vorschreitenden Musiker bekunde. Auch heute wirkte die Sinfonie auf

das anmutigste, wenn auch nicht so feurig, wozu damals sicher die persönliche Leitung des Komponisten beitrug; gespielt und geleitet wurde sie übrigens auf das vorzüglichste. Das Werk ist vor kurzem im Druck erschienen und liegt uns zur genauern Besprechung vor. Die übrigen Nummern des Konzerts boten weniger neues Interesse. Die Donizettische Arie war gänzlich musiklos, wurde von der Sängerin auch nicht mit dem Glück und dem Applaus gesungen wie anderes Italienische. Sehr gut blies Hr. Heinze sein Klarinettstück; er wie auch der Violinspieler Herr Sachse mit seinem Debüt wurden freundlich aufgenommen. Die »Freischütz«-Ouvertüre schlug wie gewöhnlich durch; ebenso das Finale aus »Semiramis« bei dem italienischen Teil des Publikums. —

Ausgezeichnetes von schönster Komposition und Ausführung brachte das gestrige Konzert für den Institutsfonds. Das Direktionspult war mit Blumenkränzen geschmückt; eine Huldigung zur besten Stunde für den Meister, der so oft von dieser Stelle gewirkt zum Preise wahrer Kunst, der auch heute zur Verherrlichung des Konzerts mit einem eigenen Werke beigetragen. Wie er dann auftrat, erhob sich das ganze Publikum und Orchester in Begeisterung, daß es eine Freude war zu sehen und zu hören. Die »Jubelouvertüre« war nur die Übersetzung dieser Stimmung in Musik; der Jubel wollte nicht enden. Solch freudiges musikalisches Leben auf der Höhe zu erhalten wäre vielleicht nur einer Malibran, einer Devrient möglich gewesen. Frl. Schloß sang gut, doch etwas nüchtern; man fühlte es wohl allgemein. Auch Herr Kufferath spielte nicht energisch genug, obwohl immer musikalisch und als guter Künstler. Gerade diese außerordentliche Komposition Beethovens, in der der Spieler kaum mehr als ein zwischen große Volksmassen gestellter Redner ist, verlangt — im Bilde zu bleiben — gute Lungen, um auch im einzelnen durch das Ganze hindurch verstanden zu werden. Die Totalwirkung war erhebend. Es folgte das Hauptstück des Abends, Mendelssohns »Lobgesang«, der, schon zur Gutenbergfeier hier aufgeführt, für das heutige Konzert vom Komponisten mit erhöhter Wirkung an einigen Stellen, wie wir glauben, verändert war[466]. Alles Lob über die herrliche Komposition, wie sie war, und wie sie nun ist! Schon früher sprachen wir es aus. Was den Menschen beglückt und adelt, finden wir hier beisammen, fromme Gesinnung, Bewußtsein der Kraft, ihre freiste, natürlichste Äußerung; die musikalische Kunst des Meisters, die Begeisterung, mit der er gerade an diesem Werke arbeitete, namentlich da, wo der Menschen-

chor die Hauptrolle bekömmt, nicht weiter in Anschlag zu bringen. Wir dürfen dies Lob nicht ohne eines für sämtliche Mitwirkende beschließen, namentlich auch für die Solostimmen, Frau Dr. Frege, Frl. Schloß und Hrn. Schmidt. Nur ein Gedanke, dem Künstler für seine Arbeit zu danken und zu vergelten durch sorglichste Liebe in der Darstellung, schien alle zu beseelen. Das Ende des Konzerts war nur der Anfang; es fehlte nur, daß man die Blumenkränze abgerissen und dem Meister um die Schläfe geschlungen hätte. —

Achtes Abonnementkonzert, den 10. Dezember.

Sinfonie (in F) von Beethoven. — Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. — Finale aus »Wilh. Tell« von Rossini. — Ouvertüre von Cherubini. — Zwei Etüden für Pianoforte von Henselt und Chopin. — Ensemble aus »Cortez« von Spontini.

Von den Beethovenschen Sinfonien wird die in F wohl am wenigsten gespielt und gehört; selbst in Leipzig, wo sie sämtlich so heimisch, fast populär sind, hegt man ein Vorurteil gerade gegen diese, der doch an humoristischer Tiefe kaum eine andere Beethovens gleichkömmt. Steigerungen, wie gegen den Schluß des letzten Satzes hin, sind auch im Beethoven selten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — still sein und glücklich. Das Orchester gab ein Meisterstück; selbst das verfängliche Trio mit der sonderbar tröstenden traurigen Hornmelodie ging gut vonstatten. — Das Klavierstück spielte, und zwar zum erstenmal an dieser Stelle, Frl. Amalie Rieffel aus Flensburg, ein junges, kaum 18jähriges Mädchen. Nach ihrem ersten Auftreten sich einen Schluß auf ihre ganze Kunstfertigkeit zu bilden würde der jungen Künstlerin wohl selbst am unliebsten sein, so aufmunternd auch der große Beifall für sie gewesen sein muß, den sie namentlich nach dem Stück von Thalberg erhielt. Sie leistet aber bei weitem mehr, wie der Berichterstatter privatim erfahren hat; ihre Fertigkeit ist sehr groß, ihr Vortrag eigentümlich, oft poetisch, wie sie denn ihre Kunst überhaupt mit ganzer Hingebung verfolgt und mit einem eisernen Willen, der ihr trotz eines beinahe ungestümen Künstlertemperaments eigen geblieben. Von letzterem zeigte wohl am meisten ihr Spiel der Etüden, die sie in unerhörter Schnelligkeit nahm, wobei denn freilich manches verloren ging. Der Beifall blieb zwar auch nach den Etüden nicht aus; doch war er nach dem Konzertstück jedenfalls allgemeiner und herzlicher. Das letztemal ist es gewiß nicht, daß ihr Name in diesen Blättern vorkommen wird; sie hat noch eine reiche Zukunft vor sich. —

Über die größeren Ensemblestücke von Rossini und Spontini haben wir, als über bekannte Kompositionen, nichts zu erwähnen. Nur bei der Ouvertüre von Cherubini fiel uns wieder ein, ob denn dieser große Mann und Meister nicht noch zu wenig gekannt und geschätzt ist, und ob es nicht gerade jetzt, wo das Verständnis seiner Kompositionen durch den Weg, den die neue bessere Musik genommen, uns um vieles näher gebracht ist, an der Zeit wäre, ihn wieder mehr hervorzusuchen, der zu Beethovens Lebzeiten gewiß der zweite Meister der neueren Tonkunst, nach dessen Tode wohl als der erste der lebenden zu betrachten ist. —

Neuntes Abonnementkonzert, den 16. Dezember.

Ouvertüre zu »Oberon« von Weber. — Arie aus »Figaro« von Mozart. — Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven. — »Lobgesang« von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Der Berichterstatter weiß über das Konzert nur wenig mitzuteilen: Schon lange vor dem Anfange war kein Platz zu bekommen. Um kurz zu sein, S. M. der König von Sachsen hatte sich als Besucher des Konzerts angemeldet. Grund genug, das Beste vorzuführen. Es war ein wahres königliches Konzert. Die Arie sang Frl. Schloß; die Sonate, die große in A, spielten Hr. MD. Mendelssohn und Hr. KM. David. Wie uns berichtet wurde, sprach Se. Majestät der König gegen die Künstler persönlich seinen Dank aus, den er zum Schluß des »Lobgesanges«, an das Orchester tretend, dem Komponisten auf das huldvollste wiederholte. Es war ein Lorbeer anderer Art, der den hohen Geber wie den empfangenden Künstler gleichviel schmückt. Das Publikum verhielt sich während des ganzen Abends in achtungsvoller Stille, die nur beim Eintritte des Regenten durch einen jubelnden Zuruf, wie nach dem »Lobgesang« durch eine freudig dankende Begrüßung des Werkes unterbrochen wurde.

Zehntes Abonnementkonzert, den 1. Januar 1841.

Hymne von Händel. — Ouvertüre von Mozart. — Variationen für Violine von Vieuxtemps. — »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Beethoven. — Solo für Violine von Bériot. — Variationen für Flöte von Böhm. — Sinfonie (C-moll) von Beethoven.

Mit Händels frohen, feierlichen Klängen sei allen denn ein „glückliches neues Jahr" zugerufen; die Stätte, wo sie erklangen, bleibe auch fernerhin der wahren Kunst ein treuer Herd, und die ihr vorstehen, noch

lange ihre warmen Beschützer! Daß sie mit Händel eingeweiht wurde, sei uns ein gutes Omen; und auch der Anwuchs jüngerer Künstler sei von ihr nicht ausgeschlossen, im Sinne des Altmeisters, der, wie jeder wahre, keinen vom Altare zurückweisen würde, der ein reines Streben mitbringt. Nur das Häßliche sei wie der ewige Jude, dem sich nirgends ein gastliches Tor erschließt. —

Dem Hymnus folgte die Ouvertüre zur »Zauberflöte«, die wohl auch nach Jahrhunderten noch erklingen und entzücken, jenes spielende selige Wunderkind, das, Licht und Freude spendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finsternis. Auch heute wirkte sie so. Der Beifall kam wie aus einem Herzen.

Über den Violinspieler Hilf, der die folgenden Variationen spielte, seinen merkwürdigen Lebenslauf, berichtete dies Blatt schon früher*; er hat sich vom Handwerker zum Künstler emporgearbeitet, während es bei andern umgekehrt ist und leider im metaphorischen Sinn. Schon im vorigen Jahre mit großer Teilnahme aufgenommen, bestätigt er immer mehr die Erwartungen, die man sich von ihm gemacht, nähert er sich immer mehr der Meisterschaft[467]. Sein Spiel, noch so frisch wie früher, hat auch an Zartheit gewonnen. Im übrigen war die Wahl der Stücke, die uns noch vom Spiel der Komponisten her in Erinnerung, allerdings eine gewagte. Das Publikum spendete indes reichsten Beifall und mit gerechtem Sinne; denn auch der Bildungsgang des Künstlers muß hier in Betracht kommen. Statt der erst angekündigten Arie aus »Fidelio« war der Beethovensche Chor untergestellt — vielleicht ohne Probe, denn er ging nicht ganz gut. Ein zweites Impromptu erschien, ein artiger Knabe mit der Flöte in der Hand, Namens Heindl; kaum über 12 Jahre alt, spielt er sein Instrument mit einer Meisterschaft, die auf diesem Instrumente auch nicht das Unnatürliche hat wie z. B. die Richard Lewys auf dem Horne. Man gebe ihm später auch andere Instrumente in die Hand; sein Spiel verrät mehr als gute Lungen und bloßes Virtuosentalent. Es wäre schade um den musikalischen Knaben. Seine Familie stammt übrigens aus Würzburg und soll noch eine Menge musikalischer junger Talente in ihrer Mitte besitzen.

Die C-moll-Sinfonie von Beethoven beschloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche

* Vgl. Bd. I, S. 507.

große Erscheinungen in der Natur, die, sooft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Sinfonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß solange es eine Welt und Musik gibt. —

Elftes Abonnementkonzert, den 7. Januar 1841.

Ouvertüre von Beethoven. — Arie von Mozart. — Konzertino für Violoncell von Lindner. — Szene und Arie von Meyerbeer. — Kapriccio für Violoncell von Romberg. — »Historische Sinfonie« von Spohr.

Die interessanteste Nummer des Konzertes war ohnstreitig die letzte und das ganze Publikum darauf gespannt. Der Zettel nannte sie: „Historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte. Erster Satz: Bach-Händelsche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozartsche, 1780. Scherzo: Beethovensche, 1810. Finale: allerneuste Periode, 1840." Diese neue Sinfonie Spohrs ist, irren wir nicht, für das Londoner philharmonische Konzert geschrieben, dort auch zum erstenmal vor etwa Jahresfrist gegeben und, müssen wir hinzusetzen, auch in England schon stark angegriffen worden. Wir fürchten, auch in Deutschland werden harte Urteile darüber fallen. Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in neuerer Zeit schon mehre Versuche gemacht worden, uns die alte vorzuführen. So gab vor 3 Jahren O. Nicolai in Wien ein Konzert, in dem er gleichfalls eine Reihe „im Stil und Geschmacke anderer Jahrhunderte" geschriebener Kompositionen aufführte. Moscheles schrieb ein Stück zu Händels Ehren und in seiner Weise. Taubert gab neuerdings eine „Suite" heraus, ebenfalls auf alte Formen hinzuweisen u. dgl. mehr. Selbst Spohr hatte seiner Sinfonie schon ein Violinkonzert »Sonst und Jetzt« vorausgehen lassen, in dem er etwas Ähnliches beabsichtigt wie in jener. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rokoko-Geschmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeschlossene Meister, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, und der immer beim ersten Klange schon zu erkennen, — dies muß wohl allen interessant erscheinen. So hat er denn auch seine Aufgabe gelöst, wie wir es beinahe erwarteten; er hat sich in das Äußere, die Form verschiedener Stile zu fügen angeschickt; im übrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigen-

tümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter sich nirgends leichter verrät, als wenn er sich maskiert. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball, und kaum war er einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinanderschlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: „der Kaiser!“ Ähnlich konnte man bei der Sinfonie in jedem Winkel des Saales den Laut „Spohr“ und wieder „Spohr“ hören. Am besten, schien es mir, verstellte er sich noch in der Mozart-Haydnschen Maske; der Bach-Händelschen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter; der Beethovenschen aber wohl alles. Als völligen Mißgriff möchte ich aber gar den letzten Satz bezeichnen. Dies mag Lärm sein, wie wir ihn wohl oft von Auber, Meyerbeer und ähnlichen hören; aber es gibt auch Besseres, Würdigeres, jene Einflüsse Paralysierendes genug, daß wir die bittere Absicht jenes letzten Satzes nicht einzusehen vermögen. Ja Spohr selbst darf sich nicht über Nicht-Anerkennung beklagen. Wo gute Namen klingen, klingt auch seiner mit, und dies geschieht noch an tausend Stellen täglich. Im übrigen, versteht sich, ist der Bau der einzelnen Sätze, den letzten etwa ausgenommen, ausgezeichnet, und namentlich die Instrumentation, deren Kunst zu entwickeln die Idee des Ganzen gewiß auch sehr günstig, des Meisters würdig. Auf das Ganze des Publikums machte, wie es schien, die Sinfonie keinen, wenn nicht einen ungefälligen Eindruck. Da sie übrigens ehestens im Drucke erscheint, wird bald jeder sein Urteil über das Kuriosum, das es ist und bleibt, feststellen können[468]. — Denselben Abend kam auch eine sehr selten gehörte und noch weniger verstandene Ouvertüre, Werk 115, von Beethoven zur Aufführung, für die wir besonders dankbar sein müssen. Das war vom echtesten Beethoven, wie er freilich nie in eine historische Sinfonie zu bannen sein wird. — Zwei Virtuosengäste von auswärts gaben außerdem noch Solonummern: Frl. Marx, Hofsängerin aus Dresden, und Hr. Lindner, Kammermusiker aus Hannover: beide neu für uns. Die erstere zeigte sich als entschieden talentvolle Sängerin, schon auch mit schöner Kunst- und Stimmbildung, und erwarb sich großen Beifall, daß sie über das Versprochene und da capo singen mußte. Unter weniger gutem Stern spielte der Violoncellist; er hätte bessere Kompositionen wählen sollen; im übrigen zeigte er sich als ein ganz tüchtiger Virtuos.

Zwölftes Abonnementkonzert, den 14. Januar.

Ouvertüre v. Weber. — Arie v. Mercadante. — Divertissement für Hoboe v. Diethe. — Arie v. Beethoven. — Konzert für Pianoforte v. Beethoven. Sinfonie (D-moll) v. F. Lachner.

Die Ouvertüre war die reizende zu »Preziosa«. Ein für allemal wird vom Ref. bemerkt, daß, wo nicht besondere Bemerkungen gemacht sind, es sich von selbst versteht, daß die Aufführungen von seiten des Orchesters immer trefflich vonstatten gehen, ja meistens die Glanzpunkte des Abends bilden. Das weiß das Orchester auch schon und hält sich danach. Bedauern müssen wir nur den Verlust des früheren Paukers, eines wahren Helden auf seinem Instrumente, der sich zum jetzigen und zu anderen wie das Genie zu bloßen Talenten verhält. Vielleicht wird er dem Konzertsaale wieder zurückerstattet[469]. Sein Wirbel in der B-dur-Sinfonie, einige Stellen in Mendelssohnschen Ouvertüren usw. sind bis jetzt schwerlich übertroffene Meisterstücke, wie man sie kaum in Paris und Newyork hören kann. Man lasse ihn nicht außer Kunst. — Die Perle des heutigen Konzertes war das Beethovensche Konzert. Hr. MD. Mendelssohn-Bartholdy spielte es. Wie denn durch ihn viele von der Borniertheit übersehene Werke ihr Auferstehungsfest feiern, so hat er jetzt wieder diese Komposition ans Licht gebracht, Beethovens vielleicht größtes Klavierkonzert, das in keinem der drei Sätze dem bekannten in Es-dur nachsteht. Die von Mendelssohn in beiden Sätzen eingeflochtenen Kadenzen waren, wie immer, besondere Meisterstücke im Meisterstücke, die Rückgänge zum Orchester beidemal überraschend zart und neu. Das Publikum stürmte sehr nach dem Konzert. — Frl. Schloß erfreute uns namentlich in der gar herrlichen Arie aus »Fidelio« mit der Hörnerbegleitung. — Herr Diethe spielte ein eigenes, mehr Kompositionsliebe als Virtuoseneitelkeit verratendes Divertissement, was wir gar nicht tadeln wollen. — Die Sinfonie von F. Lachner, seine dritte, ward vom Publikum bei weitem günstiger aufgenommen als frühere Kompositionen desselben, wie sie denn auch uns sein bestes sinfonistisches Werk scheint; sie ist schon lange gedruckt und bereits ausführlicher besprochen*.

Die nächsten Konzerte werden sogenannte historische sein und beginnen mit Joh. Seb. Bach und Händel; wir werden darüber in einem besonderen Artikel berichten. —

* Vgl. Bd. I, S. 264.

Dreizehntes bis sechzehntes Abonnementkonzert.

Das 13te und die drei folgenden Konzerte brachten nur Werke deutscher Komponisten und zwar unserer größten: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bach und Händel füllten einen Abend, die anderen jeder einen. Daß die Auswahl sinnig, daß jeder der Meister durch bezeichnende Kompositionen vertreten war, kann man glauben, wo ein Meister gewählt hatte, der, wie Mendelssohn, ihre Werke so durch und durch kennt wie vielleicht niemand der Zeitgenossen weiter, der wohl imstande wäre, alles an jenen schönen Abenden Vorgeführte aus dem Gedächtnisse in Partitur zu schreiben.

Von einer Kritik, von Lob und Tadel der Kompositionen kann im übrigen wohl keine Rede sein; doch mag, wie die Auswahl getroffen war, manchem auswärtigen Kunstfreunde von Interesse sein und vom Geschmacke, mit dem jene Konzerte geordnet waren, ein Zeugnis geben.

Das Bach-Händelsche Konzert brachte im ersten Teile:

Die »chromatische Phantasie«, von F. Mendelssohn gespielt,
die doppelchörige Motette: „Ich lasse dich nicht",
Chaconne für Violine allein, v. F. David gespielt, und
das Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der großen Messe in H-moll,

alles von Bach, und fast zuviel des Herrlichen. Den tiefsten Eindruck machte vielleicht das Crucifixus, aber auch ein Stück, das nur mit andern Bachschen zu vergleichen ist, eines, vor dem sich alle Meister aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen müssen. Die Motette „Ich lasse dich nicht" ist mehr bekannt[470]; in so vollendeter Aufführung war sie indes hier noch nicht gehört worden, daß sie in dieser Frische und Klarheit eine ganz andere schien. Die Solostücke brachten den Spielern feurigen Beifall, was wir zum Beweise anführen, daß man mit Bachschen Kompositionen auch im Konzertsaale noch enthusiasmieren könne. Wie freilich Mendelssohn Bachsche Kompositionen spielt, muß man hören. David spielte die Chaconne nicht minder meisterlich und mit der feinen Begleitung Mendelssohns, von der wir schon früher einmal berichteten[471]. Den zweiten Teil des Konzerts füllte Händel. Wär' es kein Verstoß gewesen, so hätten wir ihn vor Bach zu hören gewünscht. Nach ihm wirkt er minder tief. Die gewählten Stücke waren:

Ouvertüre zum »Messias«,
Rez. und Arie mit Chor ebendaher, von Frl. Schloß gesungen,
Thema mit Variationen für Klavier, von Mendelssohn gespielt, und
Vier Doppelchöre aus »Israel in Ägypten«.

Neu davon war die 3te Nummer, unter Mendelssohns Händen von reizend naiver Wirkung. In diesen wie in den Bachschen Chören, sowie in den späteren drei Konzerten, wirkte übrigens eine bedeutende Anzahl Dilettanten mit, was einer dankbaren Erwähnung bedarf.

Das Konzert des 28sten Januar war Haydn gewidmet. So Mannigfaltiges das Programm enthielt, so mag doch manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn Haydnsche Musik ist hier immer viel gespielt worden, und man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird; tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr. Die aufgeführten Stücke waren:

Einleitung, Rezitativ, Arie und Chor aus der »Schöpfung«, die Solopartie von Frl. Schloß gesungen,
Quartett („Gott erhalte Franz den Kaiser") für Streichinstrumente, von den HH. David, Klengel, Schulz und Wittmann vorgetragen,
Motette „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret",
Sinfonie in B-dur, und die
Jagd und Weinlese aus den »Jahreszeiten«.

Wie noch aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Konzert einen Beweis. Orchester und Solospieler zeigten sich aber auch im höchsten Glanze; es war ein Konzert, in dem wir ganz Deutschland gegenwärtig gewünscht hätten, in den Jubel einzustimmen, den sein großer Künstler an jenem Abend erregte. Ist es nicht, als würden Mozarts Werke immer frischer, je mehr man sie hörte! Auch einige seiner Lieder hatte man hervorgesucht; wie junge Veilchen dufteten sie noch. Folge hier anstatt aller Beschreibung noch das ausgesucht schöne Programm:

Ouvertüre zu »Titus«,
Rezitativ und Arie mit obl. Violine; vorgetragen von Frl. Schloß und Hrn. David,
Konzert in D-moll für Pianoforte, gespielt von F. Mendelssohn,
Zwei Lieder, gesungen von Frl. Schloß,
Sinfonie in C-dur (»Jupiter«).

Einer der reichſten Muſikabende aber, wie er vielleicht ſelten in der Welt zu hören, war der des 11ten Febr., der nur Beethovenſches brachte. Auch ſchien uns der Saal glänzender als je gefüllt; das Orcheſter, gedrängt voll von Sing- und Spielluſtigen, gewährte einen ſchönen Anblick. Unter den Gäſten ward bald auch die geniale Künſtlerin entdeckt, die Beethoven ſelbſt zu einer ſeiner größten Schöpfungen, zum »Fidelio«, geſeſſen zu haben ſcheint: Mad. Schröder-Devrient, die der Zufall zu günſtiger Stunde gerade nach Leipzig geführt hatte. So waren denn edle Kunſtnaturen genug beieinander, um Beethoven in würdigſter Weiſe zu vertreten. Auch der junge Ruſſe Gulomy darf nicht unerwähnt bleiben, der, noch wenig gekannt, durch das Spiel des Violinkonzertes in D-dur ſich Achtung erwarb und ſie verdiente. Das Konzert brachte denn

die Ouvertür zu »Leonore« in C-dur,
Kyrie und Gloria aus der Meſſe in C, Werk 86,
das erwähnte Violinkonzert,
»Adelaide«, und zum Schluß
die 9te Sinfonie.

Die Ouvertüre wurde da Capo verlangt und auch geſpielt. Das letzte wunderte uns beinahe, da noch ſo vieles vom Orcheſter zu leiſten war. Das Kyrie und Gloria nach dieſem zweimal gehörten Rieſenſtücke wirkte ſchwächer. Den Namen des Spielers des Violinſatzes nannten wir eben. Die Kompoſition gehört zu Beethovens ſchönſten und iſt, was Erfindung anlangt, wohl in gleichen Rang mit ſeinen früheren Sinfonien zu ſtellen. Am Spiele des Virtuoſen hätten wir manches zarter, ſingender, deutſcher gewünſcht; in den feurigen Stellen ließ es nichts zu wünſchen übrig. Die eingeflochtenen Kadenzen waren nicht von Beethoven, wie ſchnell genug zu bemerken. Zum Vortrag der »Adelaide« — wen hätte man ſich lieber herbeiwünſchen mögen, als die es ſang: Mad. Schröder-Devrient, die ſich auf Mendelsſohns Bitte ſchnell bereit zeigte. Das Publikum geriet in eine Art Schwärmerei, als ſie hervortrat, und wäre eine Künſtlerin durch noch ſo große Triumphe verwöhnt, ein ſolcher Beifall müßte ſie immer erfreuen und hat es gewiß auch. Noch ſtand uns die 9te Sinfonie bevor. Scheint es doch, als finge man an, endlich einzuſehen, daß in ihr der große Mann ſein Größtes niedergelegt hat. So feurig erinnere ich mich nie, daß ſie früher aufgenommen worden wäre. Mit dieſem Ausſpruche wollen wir viel weniger dem Werke, als dem Publikum ein Lob ſagen, denn jenes ſteht über alles; ſo oft iſt dies

ſchon in unſern Blättern ausgeſprochen worden, daß wir nichts weiter darüber zu ſagen haben. Die Ausführung war ganz vorzüglich lebendig. Im Scherzo hörten wir einen Ton, deſſen Bedeutung Mendelsſohns Blick auf das ſchärfſte gefaßt, den wir früher nie ſo bedeutend hervortreten gehört; das einzige d einer Baßpoſaune macht dort eine erſtaunliche Wirkung und gibt der Stelle ein ganz neues Leben; man vergleiche die Partitur S. 66, T. 3, S. 75, T. 8. —

Siebzehntes und achtzehntes Abonnementkonzert.

Das 17te Abonnementskonzert wurde mit einer neuen (der 6ten) Sinfonie von Kalliwoda eröffnet, die er, durch die Aufnahme, die ſeine 5te gefunden, vielleicht ermuntert, in ſehr kurzer Zeit gearbeitet haben mag. Das Werk ſcheint eben mehr durch äußere Anregung entſtanden zu ſein, als aus innerem ſchöpferiſchen Drange, ſcheint geſuchter, mühſamer, und der Beifall, den die Sinfonie im Verhältnis zur 5ten fand, ſtand auch im richtigen Verhältniſſe zu dem Werte der beiden. Zum Nachteile des Werkes traf es ſich auch, was freilich nicht immer zu ändern iſt, daß es den Anfang des Konzertes machte. Die Inſtrumente, die Muſiker ſelbſt ſind da oft noch nicht warm, das Publikum hat ſich noch nicht zurechte geſeſſen uſw. Mag der Grund der weniger warmen Aufnahme nun in äußeren Umſtänden oder im Werke ſelbſt liegen, es möge dies den hochgeſchätzten Komponiſten nicht abhalten, auf ſeiner rühmlichen Bahn fortzufahren. Wo wäre der Meiſter, der ſich immer ſteigern könnte! Nur wenn er ſich verwürfe, ſeinen deutſchen Urſprung ganz und gar verleugnete, ſoll die Kritik eingreifen. Bleibt er ſich aber treu in Fleiß und Geſinnung, ſo dürfen wir ihm wegen eines weniger glücklichen Wurfes nicht gleich das Spiel verderben wollen. Der 7ten Sinfonie des liebenswürdigen Meiſters ſei denn im voraus ein Willkommen zugerufen.

Statt Frl. Schloß, die heiſer geworden, ſang eine früher nicht genannte Sängerin, Frl. Luiſe Grünberg, eine Schülerin des als Geſanglehrer und Komponiſt, namentlich für Männergeſang, wohlbekannten Zöllner, und überraſchte das Publikum durch ihr klangvolles, ſchmiegſames Organ wie durch die naive Sicherheit, mit der ſie von Anfang bis Ende ihre Arie (eine Mozartſche) ausführte. Der Erfolg ihres erſten Auftretens muß uns, da ſie ein einheimiſches Talent, wohl doppelt erfreuen. Wir müßten lügen, wenn wir uns unſerer vielen ſchönen Stimmen

und Gesangtalente rühmen wollten; es ist darin bei uns nicht besser als überall.

Hr. Gulomy spielte in demselben Konzerte ein Konzert von Lipinski und Variationen von Molique, und namentlich das erste lebendig und mit Geist, daß sich der Komponist, von dem wir es früher gehört, darüber gefreut haben müßte, wär' er anwesend gewesen.

Der 3te an demselben Abend auftretende Solist war Hr. Haake, neben Hrn. Grenser der ausgezeichnetste Flötist unserer Stadt.

Noch sang ein zahlreicher Männerchor K. M. v. Webers »Gebet vor der Schlacht« von Th. Körner und Mendelssohns wunderherrliches Quartett mit Hörnerbegleitung: »Der Jäger Abschied« von Eichendorff. —

Die Musikstücke des 18ten Konzertes waren ziemlich gemischter Art. Eine neue Sinfonie von L. Maurer, noch Manuskript, begann. Hat sich seine erste viele Freunde erworben, so wird es auch diese zweite, die jener an Leichtigkeit und Lebendigkeit nichts nachgibt. An der Instrumentation erkennt man den im Orchester großgewordenen Musiker; er spielt mit den Instrumenten wie ein Gaukler mit seinen Bällen. Das Adagio, sehr zart erfunden, behagte uns neben dem 1sten Satze am meisten, anderes, französisch und lärmend, weniger.

Als Gast trat ein Herr G. Setti aus Neapel auf, ein kräftiger wohlklingender Bariton, der sich bald als echter italienischer Sänger dokumentierte. Im Verein mit Hrn. Pögner sang er auch zum großen Gefallen unserer Bellinianer ein Duett aus den »Puritanern«. Schickten uns auch die Italiener einen Tenoristen wieder! An Bässen fehlt es uns weniger.

Mit großem Beifall sang Frl. Grünberg die Meyerbeersche Arie „Robert, mein Geliebter", die nie einen gewissen Effekt verfehlt, die der Komponist gewiß selbst für eine seiner schönsten Nummern hält. An der Sängerin wollten Gesanglehrer die Mundöffnung tadeln; es ist nur ein Wink, auch darauf achtzuhaben. Im übrigen zeigte sie auch in diesem Vortrage Beruf und Talent.

Eine wenig gekannte Ouvertüre von Onslow zur Oper »Der Alkalde« gefiel; ebenso Hr. Wittmann in Violoncellvariationen von Merk und Hr. Weissenborn in solchen für Fagott von W. Haake, beide ausgezeichnete Mitglieder unseres Orchesters, von denen der erstere auch ein schönes Kompositionstalent besitzen soll; er ist ein Wiener und Schüler von Merk.

Neunzehntes Abonnementkonzert*.

Konzert-Ouvertüre von W. H. Veit (Manuſkript). — Arie von Meyerbeer (Frl. Schloß). — »Jägers Qual«, Lied von G. Seidl, für Singſtimme mit Begleitung von Pianoforte, Klarinette, Horn, Cello und Kontrabaß von K. Reichard (Hr. Schmidt). — Variat. für Violine über ein Thema von Fr. Schubert (»Lob der Tränen«), komp. und geſpielt von Konzertmſtr. David (Manuſkript). — »An die ferne Geliebte«, Liederkreis von Beethoven (Hr. Schmidt). — Sinfonie von Beethoven (Nr. 2).

Die Ouvertüre bot wenig Neues und Schlagendes; ſie möchte den Muſikſtücken beizuzählen ſein, die den Mangel an Energie der Gedanken durch üppiges Äußere weniger fühlbar zu machen wiſſen. — Frl. Schloß wie immer: ruhig und ohne Herzklopfen laſſen wir die Welle ihres Geſanges über uns weggleiten. Die Arie von Meyerbeer, obgleich bereits ein todmüdes Roß, will noch immer nicht vom Paradeplatze verſchwinden. — Das Lied von Reichard iſt nicht ohne Anmut; aber aus keiner rechten Tiefe quellend entbehrt es vor allem der lebensvollen Wärme. Bei ſo verſchwenderiſch aufgewendeten Mitteln iſt es zuwenig, was hier erreicht worden. Am Schluſſe vermißten wir die Steigerung, ſo ſehr ſie auch durch das Gedicht geboten erſcheint; dieſe Labung hätte der Komponiſt dem müden Hörer nicht vorenthalten ſollen. Die Ausführung war vorzüglich. — An die Schubertſche Melodie mit ihrer ſtillen Heimlichkeit ſo viel Herausforderndes anzuknüpfen, wie in den Variationen von David geſchehen, möchten wir als einen wenig glücklichen Gedanken bezeichnen. Jedenfalls iſt die Stimmung, in die der ſinnige Hörer dadurch verſetzt wird, keine wohltuende. — Der Schmuck und die Perle des Abends war der Liederkreis van Beethovens, Liebeslieder, wie ſie in ſolch reinen Naturtönen, ſolcher herzinnigen Tiefe nie wieder laut geworden. Sie zu ſingen, bedarf es weniger des Sängers als des Poeten. Hr. Schmidt trug ſie mit großer Sorgfalt, aber mit faſt zuviel äußerlichem Aufwand vor. Mendelsſohns Vortrag des Akkompagnements duftete die Friſche des Originals. — In der Sinfonie machte ſich diesmal ein uns fremder Hornbläſer bemerkbar; ſeine Unſicherheit warf einige dunkle Streifen auf das leuchtende Ganze.

---

* Dem 19ten Konzert wohnte Ref. nicht bei. Der Bericht iſt von anderer Hand.

Zwanzigstes Abonnementkonzert, den 18. März.

»Pastoralsinfonie« von Beethoven. — Arie von Mozart. — Konzert für Violine von Spohr. — Finale aus »Titus« von Mozart. — Ouvertüre von Mendelssohn. — Duett und Terzett aus der Oper »Heinrich und Fleurette« von H. Schmidt. — »La Mélancolie« von Prüme. — Lieder von F. Schubert, K. M. von Weber und Mendelssohn.

Mit besonderem Anteil gedenken wir dieses Konzertes, das uns des Trefflichen so viel bot, zugleich als des letzten des heurigen mit ihm würdig beschlossenen Zyklus. Die »Pastoralsinfonie« drang tief wieder einmal in aller Herzen; die Ausführung war ganz herrlich, wie sie sich der Meister in der Weihestunde gedacht haben mochte. Dasselbe gilt von Mendelssohns phantasiereicher schöner Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, die man wohl nirgends in der Welt in solcher Vollkommenheit hören kann. Eine Neuigkeit war das Duett und Terzett aus der schon vollendeten größeren Oper unseres Sängers H. Schmidt, eines Sängers, der an musikalischer Bildung und Geschmacksrichtung wohl vielen mit berühmten Namen zum Vorbilde dienen könnte. Als Komponist hat er nur erst wenig veröffentlicht. Was wir an diesem Abende zu hören bekamen, zeugte aber durchweg von einem Streben nach dem Besseren, vom Verständnis der Aufgabe, die er sich gesetzt. Der Gesang war mit Sorgfalt geschrieben, die Instrumentation geschickt und klangvoll. Die Breite mancher Wiederholungen macht sich vielleicht im Theater weniger fühlbar, wie es denn meistens undankbar für den Komponisten ist, einzelne Stücke aus einem Werke vor der Aufführung des Ganzen in die Öffentlichkeit zu bringen, und immer zu falschen Urteilen Anlaß gibt. Doch wird gesagt, daß die ganze Oper vielleicht bald bei uns in Szene geht, wo dann mehr berichtet werden soll. Die andern in den zwei Nummern Mitwirkenden waren Frl. Schloß und Hr. Kindermann, erstere wie immer gewandt und fertig, letzterer mit einer sehr schönen Stimme begabt, die, wie sie nur erklingt, für den Sänger einnimmt. Der Spieler der Violinstücke war Hr. K. Hilf, von dem wir schon öfter sprachen. Auch heute zeigte er sich der großen Teilnahme würdig, die man sich, von seinem ersten Eintreten in die Künstlerbahn an, von ihm gemacht, und wurde wie immer mit rauschendstem Beifall entlassen. Wenn wir von der Perle des Abends zuletzt sprechen, so geschieht es nicht ohne Grund. Mit wenigen Worten: Mad. Schröder-Devrient sang. Was menschlich am Menschen und Künstler, unterliegt auch der Zeit und ihren

Einflüſſen, ſo die Stimme, die Schönheit des Äußeren. Was aber darüber iſt, die Seele, die Poeſie, erhält ſich in den Lieblingen des Himmels gleich friſch alle Lebensalter hindurch, und ſo wird uns dieſe Künſtlerin und Dichterin immer entzücken, ſolange ſie noch einen Ton in Herz und Kehle hat. Das Publikum hörte wie gebannt, und als ſie zum Schluß Mendelsſohns mit den Worten „auf Wiederſehn“ endigendes Volkslied ſang, ſtimmten alle in freudiger Zuſtimmung ein. Auch dem Komponiſten, der begleitete, galt ſie wohl; denn es war das letztemal an dieſer Stelle, daß ſeine wunderbeſchwingten Finger die Taſten meiſterten[472]. Wollen wir denn auch nicht unterſuchen, wem der Lorbeer galt, der unverſehens ſich im Orcheſter ſehen ließ, ob dem Meiſter oder der verehrten Fremden, und nur noch allen, die in unſern Muſikabenden gegeben und genoſſen, ein hoffendes „Auf Wiederſehn“ zurufen! —

1842.

L. Bergers gesammelte Werke. — Etüden für Pianoforte. — Preisquartett von J. Schapler. — Streichquartette. — Die »Leonoren«-Ouvertüren von Beethoven. — Drei Preissonaten. — Liederschau. — Trios für Pianoforte. — Deutsche Opern: 1. »Adele de Foix« von K. G. Reißiger; 2. »Thomas Riquiqui« von H. Esser. — Oratorium von K. Loewe. — Pianofortemusik.

101. L. Bergers gesammelte Werke[473].

Wir wünschten voraussetzen zu können, der Name des obengenannten Künstlers wäre den meisten ein nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch seine Werke bekannter. Dem ist aber nicht so. Trotz allen fast wöchentlich wiederholten Lobeserhebungen, die das Musikblatt »Iris« enthielt, trotz der Vortrefflichkeit der Kompositionen selbst ist L. Bergers Komponistenruf nur wenig in Deutschland verbreitet. Es läßt sich dies nur durch die eigene Charakterorganisation des Künstlers und durch die äußeren Verhältnisse, in denen er lebte, erklären. Er war, wie man sagt, ein bis zum Hypochonder ängstlicher Künstler, der jahrelang an einzelnen Werken feilte, ohne sich zur Herausgabe entschließen zu können. Kein Zureden der Freunde half; je mehr man in ihn drang, je tiefer vergrübelte er sich. So erschienen denn während seines Lebens nur wenige Kompositionen. Diese wenigen reichten allerdings hin, eine bedeutende poetische Natur, mit einem Wort einen Künstler in ihm erkennen zu lassen. Aber zum Ruhm gehört mehr. Berger spielte nur in seinen Jünglingsjahren öffentlich; später hielt ihn vom öffentlichen Auftreten dieselbe Ängstlichkeit ab, die ihn an der Herausgabe seiner Kompositionen hinderte. Ein Künstler aber, der seine Kompositionen nicht selbst dem Publikum vorführen kann, braucht die Hälfte Zeit mehr, um Ruf zu erlangen. Der Ausnahmen gibt es nur sehr wenige. So kam es, daß sich Berger immer mehr von der Welt abschied, nur im stillen als Lehrer fortwirkend, dabei aber auch fleißig schaffend und feilend. Er starb, vom Schlage getroffen, als er gerade eine Schülerin unterrichtete, in ziemlich hohem Alter am 16. Februar 1839. In seinem Testamente fand man verordnet, daß eine Auswahl seiner nachgelassenen Kompositionen durch die Herren Ludwig Rellstab und Wilhelm Taubert veranstaltet werden möge, die, Schüler und Freunde des Verewigten, sich des ehrenvollen Auftrages mit Eifer entledigten. Hr. Fr. Hofmeister übernahm den Verlag, und die Sammlung ist, die Lieder nicht mitgerechnet, schon zu fünf starken Heften angewachsen.

Ein solches Unternehmen, den Manen eines wenig gekannten Künstlers zu Ehren ausgeführt, verdient schon an sich eine auszeichnende Er-

wähnung, doppelt, wo es auch der Kunst zur Ehre gereicht. Bergers stärkste Seite war freilich das Lied; an mehren Orten in der Zeitschrift wurde schon darauf hingewiesen. Doch auch unter seinen Klavierkompositionen befindet sich des Trefflichen viel; das Gemeine lag seiner Natur überhaupt fern. Mit einigen Worten den Inhalt der fünf Hefte anzudeuten: sie geben außer einigen schon älteren Werken, wie die Sonate, die 12 Etüden, die Variationen über »Schöne Minka«, auch viele zuvor noch nicht gedruckte, wie 18 Variationen über »Ah, vous dirai-je, Maman«, das auf dem Titel der Komponist selbst als sein „bestes Werk" bezeichnete, und ein ganzes Klavierkonzert. Mit diesen 5 Heften ist aber die Sammlung wohl noch keineswegs abgeschlossen; sie genügen indes vollkommen zur Rechtfertigung des Ausspruchs der Herausgeber, wie durch sie L. Bergers Künstlername nur gehoben werden könne, wie ihm kraft ihrer eine Ehrenstelle neben den klassischen Meistern der letzten Epoche gebühre. L. Bergers erstes Vorbild war offenbar Mozart selbst, das nur erst später durch Beethovens Erscheinen etwas in den Hintergrund getreten sein mochte. Auf seinen Klavierstil insbesondere hatte außerdem Clementi, L. Bergers erster Lehrer, dann auch Field, sein Mitschüler, Einfluß gehabt. Erinnerungen an diese seine Meister und Freunde finden sich überall. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, als ob L. Berger ein Nachahmer dieser gewesen. Im Gegenteil, was geniale Schöpferkraft anlangt, steht er sowohl über Clementi als über Field und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, dessen Grenzen er weit über die damals konventionellen hinausrückte. Hätte er sich mehr vom Klavier ab-, mit seiner ganzen Kraft mehr noch dem Gesange, dem Orchester oder der Oper zugewendet, hätte er sich auch ganz vom aufreibenden Stundengeben losmachen können, wer weiß, was uns Berger hätte werden können. Doch halten wir uns an das, was er gegeben. Als sein bedeutendstes, glücklichstes Klavierwerk gilt uns auch jetzt, wo wir Neueres von ihm kennen gelernt, noch immer seine erste Etüdensammlung. Überhaupt, scheint uns, war er in kleinen Formen glücklicher als in größeren, wie dies oft bei exzentrischen Naturen der Fall, die stets ihr Bestes, Tiefstes, Innigstes geben möchten. Schlage man solche kleine Stücke nicht zu gering an. Eine gewisse breite Unterlage, ein bequemes Aufbauen und Abschließen mag mancher Leistung zum Lobe gereichen. Es gibt aber Tondichter, die, wozu andere Stunden gebrauchen, in Minuten auszusprechen wissen; zur Darstellung wie zum Genießen solcher geistig konzentrierter Kompo-

sitionen gehört aber freili[ch] auch eine gesteigerte Kraft des Darstellenden wie der Aufnehmenden und dann auch die rechte Stunde und Zeit; denn schöne, bequeme Form läßt sich immer genießen und auslegen, tiefer Gehalt wird aber nicht zu jeder Zeit verstanden. Daß L. Berger auch größerer Formen Meister war, hat er in seinen Sonaten, seinen Konzerten bewiesen; keineswegs aber geben wir für diese eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etüden, einige seiner Variationen und vor allem seine Lieder. Nicht ganz einstimmen möchten wir indes in das Selbsturteil des Künstlers über jene 18 Variationen, die er selbst als sein bestes Werk bezeichnet, die uns jene frühern Variationen über »Schöne Minka« nicht aufzuwiegen scheinen. Künstler, wie manche Mütter, lieben oft die ihrer Kinder am meisten, die ihnen die meisten Schmerzen gemacht. Wir glauben, jenes Variationenwerk Bergers war ein solches Schmerzenskind; er soll jahrelang an ihm gebildet und geglättet haben. Irgendein fein künstlerischer Zug, oft in der kleinen Spanne einiger Takte, findet sich aber sonst auf jeder Seite einer Bergerschen Komposition. Oft auch sehen wir ihn in glücklicher Stimmung plötzlich wie unterbrochen, und daran mag wohl sein Lehreramt schuld haben. Wie mancher schöne Gedanke mag uns schon geraubt worden sein durch das unzeitige Eintreten eines kleinen Skalenritters, wie manches schöne schaffende Talent ist durch Unterrichtgeben zugrunde gegangen! Den Charakter einer mühsamen Arbeit, so künstlerisch schön sie sich auch zu verhüllen versteht, hat im ganzen auch Bergers Konzert. Zwar, wir haben es nicht mit Orchester gehört; die Klavierstimme aber hat uns nur wenig Interesse gewährt. Offenbar wollte Berger auch dankbar für den Spieler schreiben, dies hat ihn in Konflikt mit seinem poetischen Menschen gebracht, der doch überall seine Flügelspitzen hervorsteckt.

Ausgezeichnetes enthält die Sammlung noch in einigen graziös einfachen Rondos, von denen wir namentlich das in D-dur im 2ten Heft anführen.

Die zweite große Sammlung Etüden ist in den bis jetzt erschienenen Heften noch nicht wieder abgedruckt; wir besprachen sie schon bei ihrem Erscheinen.

Die Lieder erscheinen getrennt von dieser Hauptausgabe seiner Werke in einzelnen Heften. Namentlich diese werden seinen Namen der fernen Zukunft erhalten.

Sei denn das einem echt deutschen Künstler in seinen Werken gesetzte Denkmal der liebevollen Beachtung der Zeitgenossen nochmals empfohlen! —

102. Etüden für das Pianoforte.

A. H. Syonholtz, Sechs charakteristische Etüden.

Werk 9.

Der Verfasser ist Organist, man muß das wissen, um sein Streben mehr schätzen zu lernen. Es drängt und treibt ihn in die Höhe, er möchte die ganze Welt mit seiner Kunst beglücken. Aber die Kräfte sind noch unentwickelt; es fehlt sogar die Sicherheit im Technischen, Urteil und Geschmack. In jeder der Etüden wird ein guter Musiker etwas oder viel auszusetzen haben, namentlich in der modulatorischen Form. Wer wird z. B. in einem kleinen 2 Seiten langen Stück aus G-moll sich gleich aus dem Sattel und nach E-dur werfen lassen, wie in der 1sten Etüde? So vermag der Verfasser fast in keiner die Tonart festzuhalten, was an einem Organisten, der doch seinen J. Seb. Bach kennen muß, doppelt wundert. Es enthalten die Stücke aber auch manches Empfundene; so hebt sich plötzlich auf S. 13 ein schöner träumerischer Gesang hervor. Wie er aber dorthin gekommen, begreift man auch nicht recht; er paßt weder zum Anfang noch zum Verlauf des Stückes, steht überhaupt isoliert in der ganzen Sammlung. Nächst diesem Fragment scheint uns die letzte Etüde vielleicht die bescheidenste, doch auch die fertigste. Etüden sind es übrigens nicht, sondern Skizzen. Wir halten aber dafür, der Komponist müsse, um weiterzukommen, diese rhapsodische Form aufgeben, und es würde uns ein Heft wohlgesetzter Fugen bei der nächsten Begegnung mehr erfreuen als ein zweites voll Skizzen. An seinem königlichen Instrumente muß er ja den Wert ausgeprägter Kunstform, wie sie Bach im Größten und Kleinsten gibt, zu würdigen gelernt haben.

R. Montag, Zwei Etüden.

Werk 3.

Ein edles Streben spricht auch aus diesem Werkchen des Komponisten, auf den wir noch vor kurzem aufmerksam gemacht. Doch, scheint uns, grübelt er zu viel und verwickelt sich oft. Dagegen schützt am ersten Arbeiten für Gesangstimmen. Das Instrument verführt nur zu oft zum Experimentieren, die Stimme leitet wieder zur Natur zurück.

Zwar er wollte Etüden schreiben, aber gewiß auch mehr als das, und vor allem Musik. Einzelnes erscheint gelungen; eine Totalwirkung

vermiſſen wir aber noch, und dies kommt wohl zum Teil von der ſchwierigen Aufgabe, für Bildung der Hand ſorgen und auch muſikaliſch ſeelenvoll erſcheinen zu wollen. Nur wenigen ausgezeichneten Talenten iſt dies zu vereinigen gelungen. Im Charakter treffen die beiden Etüden im ſchwermütigen Tone zuſammen, doch iſt die zweite lebhafter, die erſte ſinnender. Der kanoniſche Schlußſatz der zweiten hebt die Wirkung des Vorhergehenden beinahe ganz auf; wir hätten ihn lieber ganz unterdrückt. —

M. A. Eberwein, 6 Etüden.

Der Verfaſſer iſt ein Sohn des Weimarſchen Muſikdirektors. Er hat, irren wir nicht, außer im väterlichen Hauſe auch bei Hummel Unterricht gehabt und zog ſpäter nach Paris, wo er ſich namentlich als Lehrer einen Wirkungskreis gebildet.

Die verführeriſchen Sirenenſtimmen jener Stadt haben ſeinen Ohren übrigens vergebens geſchmeichelt. Kein Menſch würde die Etüden einem Franzoſen zutrauen, überall ſieht der ſchlichte ehrliche Deutſche heraus. Außer durch Korrektheit des Satzes und gute Form zeichnen ſich die Etüden auch durch ihre Leichtigkeit aus, ſie werden den meiſten Spielern mittlerer Kraft gar keine mehr ſein. Dies iſt ein Vorzug vor vielen, die als Kompoſitionen auch nicht größern Wert haben. Wenn bei den Vorzügen, die mithin die Etüden beſitzen, vorauszuſetzen iſt, daß ſie in der unmittelbaren Umgebung des Komponiſten, der zugleich Lehrer iſt, Nutzen ſtiften werden, ſo glauben wir doch nicht, daß ſie darüber hinaus dringen. Dazu fehlt es ihnen an Originalität, Schwung der Phantaſie, Kraft und auch an jener Grazie, die oft noch größere Siege erringt als die Kraft. Auch die Etüde ſoll höheren Zwecken dienen als blos mechaniſchen. Dies wußte ſchon Cramer, und wie haben ſich die Zeiten und Menſchen ſeitdem noch geändert! Etüden z. B. wie die erſte müßten gar nicht mehr gedruckt werden; dergleichen haben wir ſchon in hunderterlei Formen gehabt. Das iſt aber eben ihre ſchwächſte Seite, daß ſie nichts Neues, Beſonderes geben. Loben aber, wie geſagt, muß man überall jenen einfachen unverſtellten Ausdruck, wie er der Hummelſchen Schule überhaupt eigen. Vielleicht, daß in den ſpäteren Heften, die der Komponiſt auf dem Titel verſpricht, er auch einen höheren Aufſchwung nimmt. Die Zeitſchrift wird über die Fortſetzung berichten. Einſtweilen wollen wir noch auf die Etüden 5 und 6, als die muſikaliſch intereſſanteſten, aufmerkſam gemacht haben; namentlich ſchlägt Nr. 6 einen uns von Bach her liebgewordenen Ton an. —

H. F. Kufferath, 6 Konzert-Etüden.

Werk 2.

Es sind diese Etüden ohne Zweifel die ausgezeichnetsten, die in letzter Zeit erschienen, so schöne Eigenschaften finden sich in ihnen vereinigt. Freilich bis zur Originalität ist der junge Künstler auch noch nicht durchgebrochen; er bekundet aber eine so solide Bildung, so gesunden natürlichen Geschmad, der sich auch das Beste vom Neusten mit Geschick angeeignet, daß wir auf ihn als auf einen tüchtigen Klavierkomponisten der Zukunft rechnen können. Um so freudiger sprechen wir dies aus, da wir im Augenblicke eben nicht reich an guter Klaviermusik sind. Nach der stürmischen Chopinschen Epoche, die in Henselt, Liszt und Thalberg ihre drei Endpunkte erreicht, scheint jetzt ein Stillstand eintreten zu wollen. Die Mechanik war bis zur äußersten Höhe getrieben, es mußte eine Erschöpfung eintreten. Schon aber regt sich neues Leben. Der holde Gesang, von schönen Formen getragen, will seine Rechte wieder, mit Ehrfurcht erinnert man sich wieder älterer Namen. Die Folgen wird die nächste Zukunft zeigen. Diese Betrachtungen knüpfen wir gerade an den Namen des jungen Künstlers, den wir eben nannten, weil auch ihn die letzte Epoche nicht unberührt gelassen. Aber die Flutzeit hat ihn an ein sicheres Ufer geworfen; die Erfahrungen, die er gemacht, werden ihm nur heilsam sein, und mit den Jahren Kraft und Selbständigkeit wachsen. In seinen Etüden sieht man jene Zeit der Erregung noch deutlich nachwogen; sie gleichen etwa jenen ruhigeren Wasserringen, wie sie nach heftigem Sturme dem Ufer zueilen. Sehen wir sie etwas genauer an! Gleich die erste Etüde nimmt für den Komponisten ein, weniger durch Eigentümlichkeit als durch Wohllaut. Sie erscheint wie ein Zwiegesang, der sich zuletzt zu einer Melodie verschmelzt, nicht unähnlich jenem Liebesduett Mendelssohns in seinen »Liedern ohne Worte«. Der Eindruck des Ganzen ist wohltuend, wenn auch, wie gesagt, nicht neu wirkend. Sehr sagt uns die 2te Etüde zu, die in ihrer Eleganz, ihrer feinen Haltung an Moscheles erinnern möchte; sie behagt uns durchaus; wir wünschten nichts zugesetzt noch weggenommen. Die 3te (A-moll) kündigt sich im Charakter als humoristischer an; der Mittelsatz, namentlich im Gesange in As-dur, bleibt aber hinter den Erwartungen zurück, man erwartete eine geistreichere Verarbeitung. Die letzten Takte wünschten wir ganz gestrichen. Das graziöseste Stück der Sammlung ist ohne Zweifel das folgende, ein recht zartes Liebesgedicht, in Form und Haltung vorzüglich

gelungen. Daß der Komponiſt auch Chopin kennt und liebt, zeigt die 5te Etüde; ſie fängt ſehr wild an, lenkt aber bald in einen ruhigen Mittelſatz, der indes wenig Anziehendes hat. Das Ganze ſcheint uns mißwachſen. Es iſt ein Stück, an dem der Komponiſt viel geändert haben mag. Die Einleitung zur 6ten Nummer erinnert offenbar an Beethovens Cismoll-Sonate, wirkt aber auch im Abglanz; die eigentliche Etüde folgt erſt; ſie gehört zu den brillanten Figurenetüden, wie wir deren mehrere von Henſelt haben. Namentlich dieſe ſcheint den Titel zu rechtfertigen, wurde auch, wenn wir nicht irren, in einem hieſigen Konzerte von dem Komponiſten geſpielt.

Aus dem Obigen ſieht man, daß ſich der Wert der verſchiedenen Etüden nicht ganz gleich iſt, und daß gerade jene die ſchwächeren, wo ein Vorbild des Komponiſten erſichtlich war. Dies gibt aber um ſo mehr der Hoffnung Raum, der Komponiſt beſitze ein eigentümliches vollgültiges Talent, das ſich mit der Zeit noch vollkräftiger herausbilden werde. So ſehen wir denn mit Freuden ſeiner ferneren Entwickelung entgegen.

F. Liſzt, Bravourſtudien nach Paganinis Kapricen für das Pianoforte bearbeitet. (Zwei Abteilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per Violino solo composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Oe. 1. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erſchien in 2 Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erſchien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert ſich Ref. nicht mehr. Die Liſztſche Sammlung enthält 5 Nummern aus den Capricci, die 6ſte iſt eine Bearbeitung des bekannten »Glöckchen«-Rondos. Es kann hier von keiner pedantiſchen Nachbildung, einer bloß harmoniſchen Ausfüllung der Violinſtimme die Rede ſein; das Klavier wirkt durch andere Mittel als die Violine.

Gleiche Effekte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigſte Aufgabe für den Bearbeiter. Daß ſich Liſzt aber auf die Mittel und Effekte ſeines Inſtruments verſteht, weiß jeder, der ihn gehört. Es muß alſo gewiß vom höchſten Intereſſe ſein, die Kompoſitionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violinvirtuoſen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnſten Klaviervirtuoſen der Jetztzeit, Liſzt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das

Wunderliche wie umgestürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, sich zu überzeugen, daß es sich hier um nichts Leichtes handelt. Es ist, als ob Liszt in dem Werke alle seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte seine Verehrung für den großen verstorbenen Künstler nicht schöner betätigen, als durch diese bis ins kleinste sorgfältig gearbeitete, wie den Geist des Originals auf das treueste widerspiegelnde Übertragung. Wenn die Schumannsche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte, so hebt Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit »Bravourstudien«, wie man sie wohl auch, öffentlich damit zu glänzen, spielt. Freilich werden's ihrer wenige sein, die sie zu bewältigen verständen, vielleicht nicht vier bis fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten, die Sache zu behandeln, als existiere sie nicht. Den höchsten Spitzen der Virtuosität freut man sich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu sein. Betrachten wir manches in dieser Sammlung Enthaltene freilich genauer, so ist kein Zweifel, daß der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältnisse steht. Hier aber nimmt das Wort »Studie« vieles in Schutz. Ihr sollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es also aus, daß diese Sammlung vielleicht das Schwierigste ist, was für Klavier je geschrieben, ebenso wie das Original das Schwierigste, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit seiner schön kurzen Dedikation „agli artisti" ausdrücken, d. h. nur für Künstler bin ich zugänglich. Und so ist es auch mit der Klavierstimme Liszts; Virtuosen von Fach und Rang allein wird sie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem diese Sammlung zu beurteilen ist. Eine zergliedernde Untersuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müssen wir uns versagen, sie würde zuviel Raum kosten. Beide in den Händen, geht es am besten. Interessant ist die Vergleichung der ersten Etüde mit ebenderselben nach der Schumannschen Bearbeitung, zu der Liszt selbst durch Abdruck der letzteren, Takt für Takt, sinnig auffordert. In der italienischen Ausgabe ist es die 6te Kaprice[474]. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beschließen, dieselben, die H. W. Ernst zu seinem »Venetianischen Karneval« angeregt haben mögen; die Liszt'sche Bearbeitung halten wir für das musikalisch Interessanteste des ganzen Werkes; aber auch hier finden sich, oft im kleinsten Raume von einigen Takten Schwierigkeiten der

immenſeſten Art, derart, daß wohl Liſzt ſelbſt daran zu ſtudieren haben mag. Wer dieſe Variationen bewältigt und zwar in der leichten neckenden Weiſe, daß ſie, wie es ſein ſoll, gleich einzelnen Szenen eines Puppenſpiels an uns vorübergleiten, der mag getroſt die Welt bereiſen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Liſzt zurückzukommen.

---

103. Preisquartett von Julius Schapler.

Wahrhaft deutſches Pech! Königliches Pech! Man ſchreibt ein Preisquartett aus, man findet eines heraus, man druckt die Partitur — und gleich auf dem Titel im Namen des Gekrönten ſelbſt bleibt ein Druckfehler ſtehen! Schabler ſtatt wie oben ſteht. Aber es tut nichts zur Sache! Loben wir lieber fürs erſte die Richter[475], die diesmal ein mehr als bloß gutes, nach Form und Schulgeſetz richtiges Stück herausgefunden, dann den Gerichteten, der aber auch mehr als eine bloß gute Kompoſition lieferte. Schon der Gedanke der Preisausſchreiber, gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an ſich eine ſo edle iſt, eine höhere Bildung der Kämpfenden vorausſetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillſtand eingetreten war. Haydns, Mozarts, Beethovens Quartette, wer kennte ſie nicht, wer dürfte einen Stein auf ſie werfen? Iſt es gewiß das ſprechendſte Zeugnis der unzerſtörbaren Lebensfriſche ihrer Schöpfungen, daß ſie noch nach einem halben Jahrhundert aller Herzen erfreuen, ſo doch gewiß kein gutes für die ſpätere Künſtlergeneration, daß ſie in ſo langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu ſchaffen vermochte. Onslow allein fand Anklang und ſpäter Mendelsſohn, deſſen ariſtokratiſch-poetiſchem Charakter dieſe Gattung auch beſonders zuſagen muß. Außerdem liegen noch in den ſpäteren Beethovenſchen Quartetten Schätze, die die Welt kaum kennt, an denen ſie noch jahrelang zu heben hat.

So ſind wir Deutſche denn keineswegs arm; aber es waren doch nur wenige, die das Kapital wirklich mehrten. Loben wir denn den Gedanken des Mannheimer Muſikvereins, daß er hier anregte, und freuen uns, daß ſein Gedanke erfreuliche Frucht getragen. Der Urteile über das Schaplerſche Quartett ſind verſchiedene und abweichende gefällt; darin aber kamen ſie überein, daß es etwas Beſonderes, das ſich nicht gleich auf den erſten Blick zu erkennen gäbe.

Wer die späteren Arbeiten Beethovens kennt, wird anders sprechen. Der romantische Humor dieser namentlich hat auf den jungen Künstler gewirkt, und da er selbst ausgezeichneter Spieler und Kenner der Instrumente, für die er schrieb, war er wenigstens von einer Seite vor gänzlichem Mißlingen oder Extravaganz gesichert. Niemand leugne vor allem dem Quartett das Streben nach schöner Form ab. Im ersten Satze erscheint sie ganz rein und fest, im zweiten in humoristischen Verhältnissen, doch keineswegs verzerrt. Das Adagio hat etwas blassere Umrisse. Der letzte Satz entspricht aber bis auf den etwas übereilten Rückgang dem ersteren an Schärfe und Regelmäßigkeit. Die Form ist also im Quartett das weniger Befremdende als das Geistige. Hier spricht ein anderer Mensch zu uns als die hundert gewöhnlichen, dies fühlt man gleich. Der Philister freilich wirft alles durcheinander; was ihm nicht klar, nennt er romantisch; was er versteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf. Und dies freut am Quartettpreisgericht, daß es einmal einen sich anders und neu aussprechenden Künstler entdeckte, daß es an den teilweise ungestümen Charakter der Komposition kein schulmeisterliches Maß anlegte.

Gehört habe ich das Quartett leider nicht. Es hat mir aber innerlich wiedergeklungen, ich wüßte keine dunkle Stelle. Einen der Sätze besonders vorziehen möchte ich nicht; sie stehen auch in einem inneren Zusammenhange. Den Charakter in kurzen Worten zu bezeichnen: eine anfangs trübe elegische Stimmung steigert sich durch Humor und ruhigeren betrachtenden Ernst zu kühner energischer Tatenlust. Die Musik hat schon ähnliches und zwar in derselben Folge ausgesprochen, und namentlich ließe sich das im Beethovenschen Quartett in A-moll nachweisen. Ein bedeutendes Talent spricht es aber hier in seiner Weise aus, und es ist wohl der Mühe wert, mit dieser Art und Weise sich vertrauter zu machen. Begrüßen wir denn das Werk als ein eigentümliches, geistvolles, und weisen deutsche Quartettvereine darauf hin. Der Künstler aber stehe nicht still und gebe bald wieder Beweise der tatkräftigen Stimmung, in der wir ihn zuletzt verließen. „Den Preis des Wettlaufs zu gewinnen, darf man nicht stehn und sich besinnen“ hat er sich selbst zum Motto gesetzt, und es gibt noch andere und höhere Wettläufe. Das Glück hat ihm schon einmal freundlich zur Seite gestanden; er verstehe und benutze den Wink.

Florestan.

104. Streichquartette.

H. Hirſchbach,

Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Erſtes Quartett. Werk 1.

J. J. H. Verhulſt,

Zwei Quartette für Violine ꝛc. Werk 6.

Zwei der obigen Quartette ſind ſchon vor geraumer Zeit (ſ. 1. Quartettmorgen und 4. u. 5. Quartettmorgen) als Manuſkripte erwähnt worden. Wir begrüßten ſie, jedes in verſchiedener Weiſe, als die erſten größeren Reſultate talentreicher Beſtrebung und bezeichneten namentlich das Talent des Erſtgenannten als ein eigentümliches poetiſches, während uns das lebhafte bildungsfähige Naturell des jungen Holländers mit nicht minderer Teilnahme erfüllte.

Seitdem mögen beide junge Künſtler noch fleißig fortgearbeitet haben; von dem einen iſt es bekannt, als Muſikdirektor eines Konzertvereins[476] drang ſein Name ſchneller in die Öffentlichkeit. Der andere hatte einen ſchwereren Stand; was kümmert ſich die Welt um ein Dichterſtübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palaſtes gelegen? So erſchien denn von ſeinen Kompoſitionen bis jetzt nur die eine, das erſte eines Zyklus von Quartetten, die er ſelbſt »Lebensbilder« nannte und mit Mottos aus Goethes »Fauſt« überſchrieb. —

Man ſollte meinen, viele unſerer Leſer müßten begierig nach dem erſten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieſer Zeitſchrift (ſ. 4. und 5. bez. 1. Quartettmorgen, Bd. I, S. 343 bez. S. 333) ſchon manchmal zu ihnen geſprochen, der ihnen bekannt ſein muß durch manche kühne Äußerung. Man wird das Höchſte von ihm verlangen, man wird ihn mit dem Maße meſſen, mit dem er gemeſſen. Wer dies vornimmt, wird freilich an ihm auszuſetzen finden und viel. Trennt er aber den kritiſchen Menſchen vom produktiven, ſo wird er dieſem die Teilnahme nicht verſagen können, die wir jedem zollen müſſen, der ſich mit eigner Fauſt eigne Bahnen ſucht. Schmeicheln und gefallen will er nicht; ſagt er's doch gleich in den Mottos ſelbſt, was er will: „Es möchte kein Hund ſo länger leben“ und „Ich grüße dich, du einzige Phiole, die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menſchenwitz und Kunſt“. Dies iſt aufrichtig genug. Indes ſchaudere man nicht zu ſehr vor ſeiner Muſik zurück als vor einer menſchen- und lebensfeindlichen, grabe ihr

auch nicht zu tief nach, ob ſie den Sinn der Fauſtſchen Reden buchſtäblich widergibt. Irren wir nicht, ſo ſind die Überſchriften erſt ſpäter hinzugekommen, als die Kompoſition beendigt war. Der Komponiſt fand in ihnen etwas ſeiner ausgeſprochenen Stimmung im allgemeinen Verwandtes, und ſie paſſen auch zumeiſt nur auf den Charakter des erſten Satzes; die andern Sätze, obwohl auch ernſt, zeigen ein weniger ſchwermütig wildes Geſicht und halten die bekannten charakteriſtiſchen Zeichen ſolcher Sätze im ganzen feſt.

Gewiß, der Komponiſt ſchrieb aus ſeiner Seele; ein heftiger Drang zum Schaffen ſpricht ſich in allen Nummern ſeines Quartettes unverkennbar aus. Den flüchtigen Beſtrebungen anderer jungen Komponiſten gegenüber haben die ſeinigen jedenfalls etwas Großartiges und Achtunggebietendes. Man ſieht es, er will ein Dichter genannt ſein, er möchte ſich überall der ſtereotypen Form entziehen; Beethovens letzte Quartette gelten ihm erſt als Anfänge einer neuen poetiſchen Ära, in dieſer will er fortwirken; Haydn und Mozart liegen ihm weit zurück. So hat er in der Tat manches mit dem franzöſiſchen Berlioz gemein: kühne Schaffluſt, Vorliebe für große Formen, poetiſche Anlage, teilweiſe Verachtung des Alten — und auch das, daß er, wie jener in früheren Jahren Mediziner, erſt im 20ſten ſich ganz der Muſik widmete. Der letztere Umſtand iſt erwähnungswert. Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meiſter, und gerade die Jugend iſt der Entwickelung gewiſſer Fertigkeiten am günſtigſten. Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung ſcheint unſer Kunſtjünger nicht genoſſen zu haben. Dagegen brachte er freilich andere Kräfte mit zum Dienſte der Muſen, denen er ſich nun ergeben, eine überhaupt vielſeitigere Bildung, wie man bei der Kaſte ſonſt nicht findet. Er iſt der Geſchichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verſchiedenen Beziehungen ſind ihm nicht fremd geblieben. Was Wunder, wenn ein in andern Dingen ſo weit vorgeſchrittener Jüngling nun auch in der Muſik nicht mit dem ABC anfangen, wenn er gleich frei reden und dichten will. Im erſten friſchen Anlauf gelingt auch vieles; hin und wieder bricht aber doch die lückenhafte Bildung als Muſiker hindurch, und man hat dann ungefähr das Gefühl wie nach einem orthographiſchen Schnitzer in einem ſonſt geiſtreich geſchriebenen Briefe. Ähnlichem, und nur noch öfter, begegnet man in Berliozſchen Kompoſitionen. Wir wollen die einzelnen Stellen im Quartett nicht anführen, denen jeder Muſiker die noch unausgebildete Hand anmerkt. Der Charakter des Ganzen, das darin vorwaltend deutſche

Gepräge steht höher. Es ist Sinn und Wahrheit in diesem Lebensbilde, und was ihm an Meisterschaft abgeht, zeigen vielleicht schon die späteren, die den Zyklus vollenden sollen. Einstweilen glaube er uns nur noch dieses: wir lieben das Ringen der Jugend nach Neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umhersuchend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen[477].

In jene Fruchtgärten hat der andre junge Künstler, den wir oben genannt, bei weitem mehr hineingeschaut; man merkt es ihm an, er fühlt sich glücklich in seinem Berufe, Musiker zu sein; er will vor allem Musik, schönen Klang; Faustische Nebengedanken hegt er nicht. Schon bei Besprechung einer seiner Ouvertüren (Bd. I, S. 419) bezeichneten wir die Art seines Talentes und die ihm entsprechende Richtung; wir wüßten dem dort Gesagten kaum etwas hinzuzufügen. Als Quartettstilist im besondern zeigt er eine entschiedene Befähigung auch dieser Gattung; er hat ihren wahren Charakter gefaßt, jede Stimme sucht sich selbständig zu halten, sie winden und kreuzen sich oft interessant genug; nur manchmal überfällt ihn eine Art sinfonistischer Furor, wo er den bescheidenen Vieren Orchesterwirkungen abzwingen möchte. Der Zeitfolge nach ist das mit Nr. 2 bezeichnete Quartett das zuerst entstandene. Es geht aus einer im Quartett wohl noch ungebrauchten Tonart, der in As-dur, und hat seine Schwierigkeiten. In Form und Folge der Sätze strebt es sich den älteren oben genannten Meistern anzuschließen. Im Charakter herrscht Heiterkeit und Lebenslust vor, nur an einzelnen Stellen von Äußerungen sinnigeren Ernstes durchbrochen. Die melodische Führung hat noch kein entschieden originelles Gepräge; einzelne lebhafte Ausbrüche erinnern an Mendelssohnsches. Durchweg zu rühmen ist aber die Reinheit des Satzes in seinen oft künstlichen Verflechtungen. So kann denn das Ganze, gut einstudiert und vorgetragen, nur einen günstigen Eindruck hervorbringen. Der des zweiten Quartetts, das in D-moll geschrieben, ist ein vielleicht noch günstigerer. Da beide kurz nacheinander geschrieben scheinen, so finden sich wohl einzelne Ähnlichkeiten; jedenfalls bewegt sich aber der Komponist im zweiten noch leichter und ge-

ſchickter, wozu auch die leichtere Tonart beigetragen. Der erſte Satz rauſcht flüchtig vorbei; der zweite Hauptgeſang, der faſt einen Parentheſencharakter hat, könnte bedeutender ſein, und wo er transponiert wiederkehrt, wundert die veränderte weniger gute Harmonie. Den Schluß wünſchten wir ebenfalls bedeutender; er bricht zu kurz ab, als hätte der Komponiſt die Luſt an ſeiner Arbeit verloren gehabt. Im Adagio erhebt er ſich aber wieder zu einer erfreulichen Höhe der Stimmung. Der 3te und 4te Takt erinnern wohl an ein Mozartiſches Thema im »Don Juan«: das Stück durchzieht aber im übrigen eine ſo friſche Empfindung, wie ſie nur der Jugend eigen; gewiſſe kleine harmoniſche Täuſchungen machen es ganz beſonders anziehend. Das Scherzo benimmt ſich munter, aufgeräumt trotz der Molltonart; je kecker der Vortrag, je mehr es wirken wird. Der letzte Satz fängt mit dem letzten der »heroiſchen« Sinfonie an, beinahe buchſtäblich. Iſt das dem Komponiſten entgangen? Wenn nicht, warum ließ er es ſtehen? Bald aber hüpft ein eigener Gedanke hervor; Cello und Bratſche fangen ſich zu necken an, und das luſtige Spiel geht hübſch vonſtatten. Der Knäul verwickelt ſich mehr und mehr und droht ſich zu verwirren. Doch löſt ſich das Ganze noch geſchickt und ſchließt im hellen Dur etwas bombaſtiſch, doch nicht, daß man dem Komponiſten deshalb gram werden dürfte. So ſeien denn die Beſtrebungen dieſes jungen Künſtlers der Welt auf das lebhafteſte empfohlen. Der eigentliche Lebenspunkt eines Werkes läßt ſich nie mit Worten nachweiſen; darum ſpiele und höre man ſelbſt. Der Künſtler zeige ſich aber bald wieder auf einem Terrain, auf dem Fuß zu faſſen freilich nichts Leichtes iſt; über dem äußerlichen Erfolg ſteht aber der innere Gewinn, den jede Kraftübung im Schwierigen davonträgt, und deſſen Folgen ſich der ganzen übrigen Wirkſamkeit des Künſtlers heilſam mitteilen.

---

105. Die »Leonoren«-Ouvertüren von Beethoven.

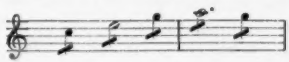
Mit Freuden wird ſich mancher jenes Abends erinnern, als das Leipziger Orcheſter unter Mendelsſohns Leitung uns alle vier Ouvertüren zu »Leonore« nacheinander hören ließ. Die Zeitſchrift berichtete ſchon früher darüber[478]. Wir kommen heute wieder darauf zurück, da ſoeben

die 4te der Ouvertüren (der Entstehung nach die 2te) im Stich erschienen ist, vor der Hand nur in Stimmen, denen aber bald die Partitur folgen wird.

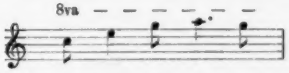
Über die Reihenfolge, in der Beethoven die Ouvertüren schrieb, kann kaum ein Zweifel sein. Vielleicht, daß mancher die eben erschienene für die 1ste halten könnte, die Beethoven überhaupt zu seiner Oper entworfen, da sie ganz den Charakter eines kühnen ersten Anlaufs hat, wie in der kräftigsten Freude über das vollendete Werk geschrieben scheint, das in den Hauptzügen sie im kleineren Raum widerspiegelt. Den Zweifel beseitigt aber Schindlers Buch auf das vollständigste (S. 58). Nach dessen bestimmter Versicherung verhält es sich folgendermaßen damit. Beethoven schrieb erst die Ouvertüre, die später bei T. Haslinger als Werk 138 nach Beethovens Tod erschien; sie wurde in Wien nur vor einer kleinen Kennerschar gespielt, aber einstimmig für „zu leicht" befunden. Beethoven, gereizt, schrieb jetzt die Ouvertüre, die soeben bei Breitkopf und Härtel erschienen, änderte aber auch diese, woraus die bekannte in C-dur als Nr. 3 zu bezeichnende entstand. Die 4te Ouvertüre endlich in E-dur schrieb Beethoven erst im Jahre 1815, als »Fidelio« wieder auf das Repertoire gebracht wurde.

Daß die 3te der Ouvertüren die wirkungsvollste und künstlerisch vollendetste, darin stimmen fast alle Musiker überein. Schlage man aber auch die 1ste nicht zu gering an; sie ist bis auf eine matte Stelle (Part. S. 18) ein schönes frisches Musikstück und Beethovens gar wohl würdig. Einleitung, Übergang ins Allegro, das erste Thema, die Erinnerung an Florestans Arie, das Crescendo am Schluß — das reiche Gemüt des Meisters blickt aus allem diesem. Interessanter sind freilich die Beziehungen, in denen die 2te und 3te steht. Hier läßt sich der Künstler recht deutlich in seiner Werkstatt belauschen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Instrumentation, wie er sich in keiner von seiner Florestanschen Arie losmachen kann, wie sich die drei Anfangstakte dieser Arie durch das ganze Stück hinziehen, wie er auch den Trompetenruf hinter der Szene nicht aufgeben kann, ihn in der 3ten Ouvertüre noch weit schöner anbringt als in der 2ten, wie er nicht ruht und rastet, daß sein Werk zu der Vollendung gelange, wie wir es in der 3ten bewundern, — dies zu beobachten und zu vergleichen gehört zu dem Interessantesten und Bildendsten, was der Kunstjünger vornehmen, für sich benutzen kann. Wie gern möchten wir die beiden Werke Schritt vor Schritt verfolgen.

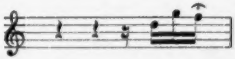
Dies gelingt mit den Partituren in der Hand mit Genuß weit beſſer als mit Buchſtaben auf dem Papier, weshalb wir nur in kurzem die weſentlichen Unterſchiede berührten. Noch eines Umſtandes müſſen wir gedenken. In der Partitur, die ſich im Beſitze der HH. Breitkopf und Härtel befand, fehlten leider zum Schluß einige Blätter. Zum Zweck der Ausführung in den hieſigen Konzerten wurde dieſe Lücke durch eine entſprechende Stelle aus der 3ten Ouvertüre ergänzt und dieſe in der gedachten Ausgabe durch Sternchen bezeichnet. Jedenfalls war dies das einzig Schickliche, das ſich tun ließ. Der Dirigent hat nun aber freilich zu tun, das Orcheſter ſo anzutreiben, daß die Stelle



(21 Takte vor dem Schluß) nicht zu langſam gegen den Anfang des Preſto



hinterher komme. Der Übelſtand wäre vermieden worden, wenn man nach dem Takte



der 2ten Ouvertüre (1ſte Violinſtimme, 9tes Syſtem, letzter Takt) vielleicht gleich mit dem /// der 2ten Ouvertüre auf S. 68 der Partitur fortgefahren wäre. Der Verluſt der kleinen Varianten in der Inſtrumentation, den das gänzliche Aufgeben des Preſto nach der erſten Lesart mit ſich brächte, ſcheint uns kein großer. Andererſeits muß man freilich die Pietät gelten laſſen, die keinen Takt opfern wollte. Sollte ſich aber in der Welt keine zweite Abſchrift der Ouvertüre vorfinden, die auch den vollſtändigen Schluß enthielte[479]?

106. Drei Preisſonaten

für das Pianoforte komponiert von K. Vollweiler in Petersburg, J. E. Leonhard in Lauban und J. P. E. Hartmann in Kopenhagen.

Gekrönt vom Preisinſtitut des Norddeutſchen Muſikvereins in Hamburg.

Obige Werke laſſen ſich füglich aus zwei Geſichtspunkten betrachten: als Preisſonaten, — als Sonaten überhaupt. Dieſe könnten allenfalls Verſuche ſein, und ſie würden ſchon der würdigen Form halber, in der ſie auftreten, die Sympathien des Kritikers für ſich haben; an jene ſtellt man höhere Anſprüche, wie etwa an gekrönte Häupter ſelbſt, die dem Volke vorangehen ſollen in aller Art. Freilich in der Kunſt gibt es kein Erbrecht; ihre Kronen wollen verdient ſein, und an dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte feſt ſitzt, zerren oft tauſend Hände und nicht in der beſten Abſicht. Künſtleriſche Wettkämpfe ſind denn gut dazu, Talente ſchneller zu erforſchen und der Welt bekanntzumachen. Zwar der Kritik ſind ſie deshalb noch nicht entzogen, aber der Maſſe imponiert ein Preiskollegium immer, wie den Künſtlern ſelbſt, die ſich ihm ja ſonſt nicht unterworfen haben würden. Daß aber offenbar Schlechtem von ausgewählten Richtern ein Kranz zugeſprochen würde, wäre beiſpiellos. Verdienſtliches mag denn auch durch den letzten Wettkampf einiges erzielt worden ſein.

Von den drei Siegern war dem Publikum vielleicht nur der dritte bekannt; die zwei andern hätten vielleicht noch lange arbeiten und warten müſſen, ehe ihre Namen der öffentlichen Aufmerkſamkeit für wert befunden worden. Man weiß, der Ruf iſt jetzt nicht mehr ſo wohlfeil als ſonſt; ſie werden alſo die Gunſt Apolls zu würdigen verſtehen. Sehen wir jetzt ab von allen äußerlichen Intereſſen und die Kompoſitionen ſelbſt etwas genauer an.

Die erſte Sonate geht aus G-moll. Die Folge der Sätze iſt die gewöhnliche. Was ſie muſikaliſch ausſpricht, iſt nicht neu, alles auch nicht Muſik. Der Komponiſt ſteht einigermaßen noch unter der Herrſchaft des Virtuoſen, doch bringt er nirgends geradezu inhaltloſes Paſſagenwerk. Hier und da blickt Hummel als Vorbild durch, auch jüngere Komponiſten ſcheint er zu kennen und zu lieben. Das Inſtrument iſt wirkungsvoll, in moderner Weiſe behandelt, wie denn der Komponiſt überhaupt ein brillanter Spieler ſcheint. Sich als letzteren zu zeigen, gibt die Sonate

vielfache Gelegenheit; deshalb spielt sie auch oft in die Konzertform hinüber. Damit ist zugleich gesagt, daß ihr nicht jener ausdauernd innige seelenvolle Charakter innewohne wie z. B. Beethovenschen Sonaten, namentlich der letzten Epoche. Wo wäre aber auch Gleiches oder nur Ähnliches zu finden? — Von den einzelnen Sätzen scheint uns der erste, wenn auch nicht von meisterlichem Guß, doch der frischeste und kräftigste. Die Partie, wo sich der Meister am sichersten erprobt, die Durchführung in der Mitte des Stückes bis zum Rückgang, ist nicht uninteressant, doch etwas schwerfällig; der Komponist hatte sich nach Ges-dur (von G-moll aus) verirrt, da gab es denn einen schweren Rückweg; der Spieler hat dabei gewiß dieselbe Empfindung, wie der Komponist hatte, während er schrieb. Einige triviale Stellen finden sich wie schon im ersten Teile des ersten Satzes, so auch im Mittelsatze dieses (so S. 5, Syst. 2 von Takt 4 an; S. 7, Syst. 4 und 5; S. 9, Syst. 6). Dagegen gefällt uns der Schluß von S. 14, Syst. 4 an vorzüglich; die Einführung des ersten Themas geschieht hier leicht, frei und wohltuend. Es folgt ein Scherzo im $^2/_4$-Takt, in derselben Tonart; es ist artig und hat ein anmutiges Trio. Stellen wie S. 19, Syst. 2 von Takt 5 an scheinen uns aber zu wohlfeil und gehören am wenigsten in eine Preissonate. Im Koda sagt uns bis auf einige verbrauchte Wiederholungen wieder der Schluß sehr zu. Das Andantino beginnt mit einem innigen Gesang, der an ein Motiv des ersten Satzes anklingt; wir wünschten es in diesem Charakter festgehalten. S. 23 gerät aber der Komponist in einen unbegreiflichen Zorn, der sich, wie oft bei Klavierspielern, in massigen Oktavengängen ausläßt. Diese Stelle verleidet uns den Satz. Das Finale wird durch ein paar Übergangstakte mit dem Andantino verbunden; wir müssen ihn leider für den gehaltlosesten Satz der Sonate erklären, er ist nicht einmal in der Form geraten und voll von Gemeinplätzen, wie wir sie wohl in Virtuosenstücken entschuldigen, nicht aber in Komponistenleistungen. Es tut uns leid, die Meinung der HH. Preisrichter[480] hier nicht teilen zu können. Das Talent, das sich in den vordern Sätzen ausspricht, hat sie offenbar die Schwächen des letzten übersehen lassen.

Wir kommen zur zweiten Sonate vom Komponisten Sonata quasi Fantasia genannt; sie ist mehr sonderbar als schön, in gewisser Art originell. Der Komponist hat sich nämlich darauf kapriziert, die Sonate, sogar in ihren Nebenteilen, über ein Thema zu machen. Welche drückende Fessel er sich damit angelegt, wird er selbst am besten wissen; immer verdient aber eine solche Selbstbeschränkung ein gewisses Lob, das wir

um ſo lieber ſpenden, je mehr wir überzeugt ſind, daß es ihm andere, die von der Schwierigkeit einer ſolchen Arbeit keinen Begriff haben, nicht ſpenden werden. Denn freilich — was hat er erreicht durch dieſe Sonderbarkeit? Sein Stück leidet an einer faſt abmattenden Einförmigkeit, und die Kunſt erſetzt nicht, wo die Natur mangelt. Wir wiſſen wohl von Bach und andern verwickelt kombinierenden Künſtlern, wie ſie auf wenige Takte, oft Noten, ganz wunderſam gefügte Stücke gegründet, durch die ſich jene Anfangslinien in unzähligen Verſchlingungen hindurchziehen, von Künſtlern, deren inneres Ohr ſo bewundernswürdig fein ſchuf, daß das äußere die Kunſt erſt mit Hilfe des Auges gewahr wird. Aber ſie waren Meiſter der erſten Ordnung, denen in Laune gelang, was dem Jünger Schweißtropfen koſtet. Ihre tiefe harmoniſche Kunſt gewährte wenigſtens von dieſer Seite ein Intereſſe. Der obigen Sonate und ihrem Komponiſten wollen wir den beſten Willen und das ernſte Streben, aus wenigem viel hervorzuzaubern, nicht abſprechen; aber der Eindruck ſeiner Kompoſition ſpricht dafür, daß er mit ſeiner Arbeit etwas Undankbares unternommen, daß er ſeine Kräfte in einer unnatürlichen Spannung verſucht, die auch dem wohlwollenden Beſchauer ein Mißbehagen verurſachen muß. Noch dazu iſt das Grundthema nicht einmal ſein eigen und unterſcheidet ſich nur rhythmiſch vom erſten Thema der Beethovenſchen A-Sonate für Pianoforte und Violine oder, geht man noch weiter zurück, von der Fuge in G-moll aus dem »Wohltemperierten Klavier« von Bach. Andererſeits erinnert die Art ſeines Auftretens an die letzte große Sonate in C-moll von Beethoven. Davon abgeſehen, ſo hat der Komponiſt aus ihm gemacht, was es nur irgend hergab. Es erſcheint in wohl 50 verſchiedenen Geſtalten, als Melodie, als Baß, als Mittelſtimme, per augmentationem simplicem und duplicem, desgleichen per diminutionem, wohl auch in Engführungen uſw. uſw. Im erſten Satze intereſſiert das noch. Beginnt aber das Adagio wieder mit der Figur, dann das Scherzo und dann das Finale und, wie geſagt, nicht allein in dem Haupt-, ſondern auch in den Nebenthemas, ſo möchte ſich das Ohr apathiſch abwenden, das ſo unbarmherzig von dem

verfolgt wird. Dies iſt das Zuviel der Durchführung, das nahe an unkünſtleriſche Abſicht grenzt; ſtatt lebendiger Tat trockene Formel. Aber

auch dieser Art der Komposition wollen wir nicht entgegentreten, sobald sie sich gibt als was sie ist, als Studie für den jungen Komponisten selbst. Für eine Preissonate aber, um die sich ein eben erteilter Lorbeer anschmiegt, halten wir die Sache für zu gemacht. Im übrigen sind wir, wie gesagt, weit entfernt, dem Komponisten ein schätzenswertes Talent, das bei guten Mustern in die Schule gegangen, abzusprechen. Er will nur vielleicht zu viel und tötet am Ende den Rest Naivität, der noch in ihm sein mag. Sagt ihm das nie eine innere Stimme? Oder ist er schon glücklich an jenem Kreuzweg vorüber, wo sich Natur und Affektation trennen?

Die dritte Sonate liegt uns noch vor, dieselbe, die den letzten Preis davongetragen. Da blickt uns denn gleich ein sinniges Gemüt entgegen; im schönen Flusse der Gedanken bewegt sich die Komposition vorwärts; neue treten hinzu, die alten tauchen wieder auf; sie umschlingen sich, trennen sich wieder. Wie eine schöne Gruppe löst sich das Ganze und verschwindet leicht und anmutig, wie es begonnen. Nach diesem Stücke fühlt man den Druck einer Künstlerhand; nur einer solchen konnte das gelingen. Eine Romanze hebt an, nach einem etwas herben Vorspiele diese selbst; mit mildem Ernst wird uns etwas erzählt, das wir schon gehört zu haben glauben. Das Ganze fesselt noch immer, wenn es uns auch nicht den ersten Satz vergessen macht. Ein Scherzo der hübschesten Art folgt, in anmutiger Folge wechseln starke und leise Stimmen und nahen und fliehen; das Trio erklingt wie die Mahnung eines Freundes; aber das Necken der ersteren beginnt von neuem. Das Finale weicht vom früheren anziehenden Novellencharakter der Sonate etwas ab und greift zu stärkeren Farben, gleich als hätte der Komponist ein Orchesterstück damit ersetzen wollen. Es gefällt uns an der Sonate am wenigsten; immer aber gewahrt man auch an ihm die tüchtige Hand eines Musikers, der mit Absicht etwas Künstlicheres liefern wollte. Dieser vor allen, klang es nach der Sonate in uns, gebührt ein Preis, und in ihr wieder vor den andern dem ersten Satze. Wenn wir in der ersten (von Vollweiler) einen Klavierspieler erkannten, der sich mit Talent auch der Komposition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen Musiker, der sich den Weg zur Vollendung durch Verstandesspiele in etwas zu erschweren scheint, so spricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künstler zu uns, der uns versöhnt durch die harmonische Ausbildung seiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sklave seiner Gefühle, uns überall zu rühren und fesseln versteht.

Dies iſt unſere Meinung, und weicht ſie einigermaßen von der der Preisrichter ab, ſo ſei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienſt nach Würden zu belohnen. Aber es iſt ſchwieriger, aus fünfzig Menſchen den beſten herauszufinden, als aus dreien. Und dann — auch wir können irren, unſere Abſicht aber war die beſte. —

---

107. Liederſchau.

H. F. Kufferath, Sechs Lieder von R. Burns mit Begleitung des Pianoforte.

Werk 3.

Burns iſt der Lieblingsdichter der jetzigen jungen Komponiſten Gewiß hat der poetiſche „Pflüger von Dumfries“ es nie vermutet, daß ſeine Lieder, zu denen er meiſtens durch alte Volksmelodien angeregt wurde, nach beinahe hundert Jahren ſo viele andere Weiſen erwecken würden, auch jenſeits des Kanals. In Herrn Kufferath hat er einen ſehr begabten Sänger gefunden. Der Ton der Lieder iſt glücklich und atmet ſchottiſchen Charakter. Eine gewiſſe Einförmigkeit der Melodien erſcheint hier als unvermeidlich; ſie gleichen ſich alle ſehr, namentlich im 1ſten und 4ten Liede, die zugleich an das unter dem Titel »Michelemma« bekannte italieniſche Volkslied erinnern. Im übrigen zeigt der junge Komponiſt in allen Talent und Geſchmack, in vielen einzelnen Zügen auch die feinere Bildung des modernen Künſtlers, ſo daß dies ſein erſtes Geſangwerk dem Muſiker wie dem Laien gleich willkommen ſein muß. Noch haben die Lieder faſt durchgängig das beſondere, daß die Klavierbegleitung meiſt mit der Melodie zuſammengeht, ſo daß jene auch ohne Geſang ſelbſtändig beſtehen könnte. Es iſt dies gerade kein Vorzug einer Liederkompoſition und namentlich für den Sänger beengend; wir begegnen ähnlichem aber bei allen jungen Komponiſten, die ſich vorzugsweiſe früher mit Inſtrumentalkompoſition beſchäftigten. Dies hindert aber nicht, den Liedern des unſrigen innerlichen Geſanggehalt zuzuſprechen, wie ſie ſich denn auch ſehr leicht ſingen und raſch anklingen. Der Komponiſt zeige ſich noch oft auf dem Gebiete, auf dem er ſo glücklich und aufmunterungswert begonnen. —

Karl Zöllner, »Liebesfrühling« von F. Rückert.

Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Diese Lieder erheben sich weit über die Mittelmäßigkeit, wie sie in neuester Zeit im Liedersach wahrhaft entsetzend überhandgenommen. Wir machen doppelt aufmerksam auf sie, die im Anfange schlicht, wohl gar etwas prosaisch erscheinend, bei genauerer Bekanntschaft immer mehr gewinnen müssen und einen wahren Gesangsmenschen verraten, wie wir unter Hunderten nur zu einzelnen finden. Jene Schlichtheit geht namentlich die Begleitung an, die, umgekehrt wie bei den vorher angezeigten Liedern von Kufferath, ohne Gesang beinahe dürftig und bedeutungslos zu nennen wäre. In denen von Zöllner liegt die Kraft in der Melodie der Gesangstimme; sie eben in ihrer ganzen Innigkeit zu würdigen, dazu gehört ein Sänger, der auch zu sprechen versteht, und wie sie jeder Bewegung des Gedichtes liebend nachfolgt, so wollen wir es auch durch den Sänger wieder empfinden. Wie oft wird uns das geboten? Gute Liedersänger sind fast noch seltener als gute Liederkomponisten. Die Zöllnerschen Gesänge geradezu zu entstellen, würde zwar nur völlige Talentlosigkeit vermögen, sie sind dazu zu natürlich und stimmrecht; sie aber gegen oberflächliche Auffassung und vornehme Geringschätzung zu wahren, dazu kann ein öffentliches Wort wohl beitragen. Wir möchten so die Lieder einem edlen Gestein vergleichen, wie es sich oft unter unscheinbarer Erdrinde verbirgt; es gehört Fleiß und Liebe dazu, es hell ans Tageslicht zu fördern. Dann aber gewiß wird man sich des echten reinen Glanzes erfreuen, den sie ausstrahlen. Rückert, der Deutsche durch und durch — nur von »Östlichen Rosen« zuweilen überstrahlt — war auch gerade der Dichter, der dem Komponisten besonders zusagen mußte. Im »Liebesfrühling« steht Blüthe an Blüte, die deutschen Komponisten sind erst seit kurzem dahintergekommen.[480a] Der schönsten Texte einige hat sich auch Zöllner gewählt. Den Preis als Komposition zollen wir vor allem dem „O weh des Scheidens“; hier ist die Einfachheit zugleich Tiefe, das Gedicht leibhaftige Musik geworden; es ist ein schönes Lied und würde einem Beethoven nicht nur Unehre gereichen. Nach diesem fesselt uns das „Wenn die Rosen aufgeblüht“ durch inniges Verständnis des Gedichtes, das nicht leicht zu komponieren war. Die erste Hälfte, die rezitativische Wendung, scheint uns ausgezeichnet, der Schluß nur erinnert an Weber. Vortrefflich aufgefaßt, im altdeutsch poetischen Tone, ist auch das Duett »Seligster Wunsch« und namentlich der Schluß von rührender Innigkeit. Das

„Mein Sehnen, mein Ahnen“ iſt aus dem Herzen geſungen, ähnelt aber in etwas einer Marſchnerſchen Arie aus »Hans Heiling«, wie denn Beethoven, Weber und Marſchner unverkennbare Vorbilder des Komponiſten ſein mögen. Im Liede „Warum willſt du andere fragen“ gefällt uns entſchieden die zweite Hälfte bis auf den tremulierenden Schluß, für den wir lieber einfach aushaltende Akkorde geſetzt wünſchten. Nr. 6 hat einen innigen Grundton, der ſich aber in der Mitte des Liedes etwas trübt durch einige mühſame Modulationen; auch der 2te Takt, obwohl melodiſch gut geſungen, auf dem Worte „Buſen“ gefällt uns nicht; er ſcheint uns für die Braut, die Rückert meint, nicht jungfräulich, nicht keuſch genug. Von den zwei Volksliedern ſagt uns das erſte zu; es will gut geſungen und geſprochen ſein. Das andere iſt das am wenigſten bedeutende des Heftes, welches wir denn nach treueſter Überzeugung allen empfehlen, die mehr als ſingen, die auch denken und ſprechen wollen, zur nachhaltigen Freude ihrer wie anderer. —

Henry Hugh Pearſon, 6 Lieder von Robert Burns für eine Singſtimme mit Pianoforte.

Werk 7.

Ein eigentümlicher Geiſt weht uns aus dieſen Geſängen, nicht der eines Meiſters, aber der einer intereſſanten ausländiſchen Perſönlichkeit. Die Lieder leiden faſt ſämtlich noch an einer gewiſſen Überfülle, wie ſie teils Unſicherheit im Techniſchen, teils die Abſicht, alles gleich möglichſt gut machen zu wollen, in jungen Komponiſten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird ſich mit dem reiferen Alter durch Übung und Selbſterkenntnis mildern. Um es kurz zu ſagen, es ſcheint uns zuviel Aufwand gerade an dieſe Texte verſchwendet; es ſind zuviel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes ſoll damit dem jungen Künſtler in keiner Weiſe vorenthalten ſein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern ſpricht, nimmt uns für ihn ein; aber er tat zuviel und fehlte äſthetiſch, während er freilich überall das Beſte wollte. Die Burnsſchen Gedichte lehnen von vorherein, zum größten Teile wenigſtens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie ſie in der Kompoſition erſichtlich iſt; es ſind wohl Ergüſſe einer wahrhaften Dichterſtimmung, aber immer ſchlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Komponiſten auch ſo ſehr, darum fügen ſich ſeine Worte wie von ſelbſt zum Liede und am natürlichſten in jene Form, wie ſie dem wirklichen Volksliede eigen iſt. Der Komponiſt wollte aber mehr als dieſes; er gibt

meiſtens große ausgeführte Stücke, die wohl einen ſtrebſamen Muſiker verraten, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerſpruch ſtehen; oft hat ſeine Muſik ſogar einen dramatiſchen oder theatraliſchen Anſtrich, und hier ſcheint er am weiteſten vom Ziele zu ſein. Halten wir alſo die Auffaſſung der Gedichte für zum Teil verfehlt und namentlich das 1ſte, 3te und 5te Lied für viel zu anſpruchsvoll und ſchwerfällig, ſo müſſen wir doch auch in dieſen manches Eigentümliche anerkennen und vor allem ein charakteriſtiſches Etwas, eine kräftige edelmänniſche Geſinnung, wie wir ſie an ſo vielen ſeiner Landsleute zu finden gewohnt ſind. Dies läßt ſich nicht mit Worten nachweiſen, dies muß jedem ſympathiſch aus ſeiner Muſik entgegenwehen. Jedem kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erſcheint, müſſen wir aber das Wort reden in der muſikaliſchen Gegenwart, die ſich ſo überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meiſtern zum Entgegengeſetzten neigt, als ob nicht noch vor kurzem ein Beethoven gelebt, der es ſogar in Worten ausgeſprochen: „Dem Mann muß Muſik Feuer aus dem Geiſt ſchlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer“. Daran aber denken die wenigſten und ſinnen gerade auf ſtärkſte Rührung. Man ſollte ſie zur Strafe ſämtlich in Weiberkleider ſtecken. Alſo Schluchzen und Weinen iſt die Sache unſers Engländers nicht: er gibt markigere Melodien, als man ſie gemeinhin in deutſchen Liederheften findet, und dies macht ihn uns wert[481]. Sollten wir einzelne der Lieder hervorheben, die uns am meiſten zugeſagt, ſo ſind es »John Anderſon« und das »Soldatenlied«; jenes iſt ganz von dem wehmütigen Tone durchdrungen, der das Gedicht in ſo hohem Grade beſeelt, und hat trotzdem charakteriſtiſche Kraft; im »Soldatenlied« umſpielt uns ein Anklang an das »Marlboroughlied« mit eignem romantiſchen Reiz, daß wir uns in die ſchottiſchen Hochlande verſetzt fühlen. Die Lieder ſind wohl urſprünglich auf das Engliſche komponiert; doch ſtehen auch deutſche Worte dabei. —

108. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Fesca,

2tes großes Trio. Werk 12. — 3tes großes Trio. Werk 23.

Leider liegen uns von dieſen wie den meiſten ſpäter zu beſprechenden Trios keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urteils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anſpruch und mögen mehr als ein Hin-

weis auf die neuen Erscheinungen im Gebiete der Triokomposition denn als kritisches Spiegelbild gelten. Überdies sind die einzelnen Verfasser bekannt genug, so daß jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erste Trio des obengenannten jungen Komponisten besprach die Zeitschrift schon vor längerer Zeit und sagte dort, es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Komponist selbst. Dieser Ausspruch, gut wie schlimm zu deuten, findet auch auf seine zwei spätern Trios Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch diese ein rasches, flüchtiges Wesen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes Künstlerleben aber schmetterlingsartig durchzubringen, scheint uns dieses denn doch zu kurz. Wir wissen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte sich also. Die giftigen Blumen sind hier der Beifall des gemeinen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie — in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr als der Beifall Mittelmäßiger. Diese kann sich freilich niemand geben, aber lernen und streben soll man immer. Wir wissen in der Tat an beiden Trios nichts auszusetzen als die mittelmäßige Stufe, die sie überhaupt einnehmen; auf dieser leistet der Komponist gewissermaßen schon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübschen Melodien, er schreibt dankbar für den Spieler; eine gewisse jugendliche Offenheit steht ihm ganz besonders an. Aber die Form ist auch bequem und gewöhnlich, den Melodien fehlt es an mannigfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigentümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu suchen. Mit einem Worte, der Komponist scheint mit seinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden und glaubt damit für sein Leben auszukommen, was wir mehr wünschen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zuviel! Hat doch jedes Künstlerleben seine Ferienzeiten, wo es sich bequem schaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutsche hat so große Vorbilder hoher Männlichkeit; an diese blicke der Jünger zuweilen hinauf wie an Bach, der alle seine vor dem dreißigsten Jahre geschriebenen Werke als für nicht existierend erklärte, an Beethoven, der noch in seinen letzten Jahren einen »Christus am Ölberg« nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künstler, da manchmal nicht bange, was nach etwa 50 Jahren ihr über eure Kompositionen beschließen

werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verschlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß, ihr verbrennt keines eurer unsterblichen Werke, und so erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber scheltet die Zukunft auch nicht, wenn sie vergessen hat. Ein Totalurteil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem vorigen eingeschlossen; im Detail mögen sie gewiß noch manches enthalten, was eines besonderen Lobes wert wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffassung des ganzen Künstlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurteilt zu haben, und so wollen wir uns und andere in der Zukunft, die alles klar macht, wieder an diese Zeilen einmal erinnern.

W. Reuling, Großes Trio.

Werk 75.

Die Werkzahl läßt schließen, daß wir es hier mit einem geschickten Musiker zu tun haben. So scheint es auch nach der Klavierstimme und teilweisen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieser, was uns den Mangel einer Partitur ersetzen mußte. Der Komponist ist überdies einer der Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien, der sich noch jüngst durch eine Oper bekanntgemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu tun. Irren wir nicht, so wurde ihm bei Aufführung seiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht sein Schwanken zwischen deutscher und italienischer Schule, so daß keine der Parteien, wie sie in Wien auf das schroffste sich gegenüberstehen, sich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Komponisten ist schon das nämliche mit dem nämlichen Erfolge gesagt worden; sie wollen das eine und können das andere nicht lassen, wollen Künstler sein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen solcher Bestrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen ist, daß nur einer zum Ziele führt, der: nur seine Pflicht gegen sich als Künstler und die Kunst zu erfüllen? —

Wir knüpfen diesen Vorwürf an dieses Trio, das, obgleich vielleicht im schwächern Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie sie in jener Ansicht ausgesprochen, zu verfolgen scheint. Wie gesagt, wir glauben, daß das deutsche Künstlerelement in dem Komponisten zurzeit noch überwiege; aber der entschiedene Fortschritt beginnt erst mit dem

entschiedenen Aufgeben alles dilettantischen Behagens, aller italienischen Einflüsse. Haben wir Deutsche denn keine eigentümliche Gesangweise etwa? Hat nicht die jüngste Zeit gelehrt, wie es in Deutschland noch Geister und Meister gibt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen? Spohr, Mendelssohn und andere, sie wüßten nicht auch zu singen, nicht auch für den Sänger zu schreiben? Dies ist's, worauf wir die deutsch-italienische Zwitterschule aufmerksam machen möchten, wie sie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wiesengrunde stehen. Daß in dem Komponisten, von dem wir sprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt schon die Gattung, für die er schrieb. Im Kammerstil, in den vier Wänden, mit wenigen Instrumenten zeigt sich der Musiker am ersten. In der Oper, auf der Bühne, wie vieles wird da von der glänzenden Außenseite zugedeckt! Aber Auge gegen Auge, da sieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen sollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiserstadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigstens einer gediegenen Kunstform zufällt, mit Bedauern sagen wir's, aus derselben Stadt, der vordem geweihten, die „manch ein guter Geist betrat", derselben, die uns gerade unsere Meistertrios, die Beethovenschen und Schubertschen, brachte. Früher hieß der Wiener Hofkomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden und mit einem Gehalte, der seinem innern schwerlich entspricht. Das ist in wenig Worten die Geschichte Wiens von sonst und jetzt. Scheint denn leider in jener Residenz für einige Augenblicke der Italianismus gesiegt zu haben[482], so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich standhalten und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir sie im Theater nicht zu hören bekommen. In diesem Sinne sei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Komponist, wie jeder, der es kann, auf schöner Kunstleiter weiter, die zu vielleicht bescheideneren aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt. —

H. Marschner, Großes Trio.

Werk 111.

Es ist dies Trio das erste größere Kammermusikstück von Marschner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem älteren Künstler immer erfreut, wenn er sich in neuen Gattungen versucht, gleichsam zum Selbstgeständnis, daß er sich selbst noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in sich bewahre, so waren auch wir über die Erscheinung erfreut, deren genauere Bekanntschaft unser günstiges Vorurteil auch nichts weniger als abschwächte. Zwar wir sind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieses Werkes, gegen jene schwächeren Partien der Komposition namentlich in den zweiten Themas und in der sogenannten Verarbeitung, wo der Komponist zu rasch verfahren, zu schnell mit dem zuerst Gefundenen sich begnügt; dagegen tut aber die Marschner'n immer eigentümliche Frische wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die sichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteristisch hinzustellen weiß. Man findet somit in dem Trio ungefähr denselben Künstler wieder, als man ihn aus seinen großen dramatischen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail, ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbständigkeit und lebendige Fortbewegung der einzelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Übergangsstellen (so z. B. wenn sich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwischen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motive meinen, wie wir es z. B. in Beethovenschen Kompositionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, so werden uns einsichtsvolle Leser verstehen. Bei Marschner dominiert meistens die Oberstimme; zu tieferen Kombinationen zu gelangen ist es, als gönne er sich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderstehlich nur nach dem Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Ähnlich dem wirken auch seine Kompositionen; man fühlt sich fortgerissen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Untersuchung stellen sich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Komposition heraus. In einem Bilde zu sprechen, er gibt uns die goldenen Früchte seines Talentes oft in irdenen Schalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtseiten des

Trios. Wie gesagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entstanden zu sein scheint — ein lebendiges, wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart ist im Anfangs- und Schlußsatz wie im Scherzo G-moll, die des Adagios das in dieser Folge befremdende As-dur. Jene Sätze haben sämtlich einen wilden, leidenschaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengesetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umstand, daß das Adagio im letzten Satze wieder zum Vorschein kommt, könnte unsere Vermutung, daß es zu anderer, früherer oder späterer Zeit als die andern Sätze geschrieben sei, etwas schwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Komponisten solche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abschluß eines Satzes noch gelingen. Im übrigen geschieht jener Rückblick in sehr zarter Weise und tut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio selbst hat eine reizende, Marschner'n ganz eigentümliche Gesangweise; wir halten es für das Ursprünglichste im ganzen Trio. Das Violoncellsolo, das sie beantwortet, ergeht sich dagegen zu breit unserer Meinung nach und scheint uns auch in melodischem Bezug zu gewöhnlich, fast theatermäßig. Wo sich Marschner schon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Märchenhaften, tut er es auch im Trio mit Wirkung, im ersten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Lust an seinen Gebilden: diese letzteren Sätze sind auch die humoristischsten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubertsche Trio in Es-dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird sich, glauben wir, verbreiten; wir sind nicht überreich an geistvollen Werken der Art, und dies letztere Prädikat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bietet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich ist das Klavier wirksam behandelt. —

Louis Spohr, Trio.

Werk 119.

Auch das Trio dieses verehrten Meisters ist, soviel wir wissen, seine erste derartige Komposition. Dieselbe freudige Bemerkung, die wir schon beim Eingang der Anzeige des Marschnerschen Trios aussprachen, müßten wir also bei diesem wiederholen. Und das unterscheidet eben die Meister der deutschen Schule von Italienern und Franzosen, das hat sie groß gemacht und durchgebildet, daß sie sich in allen Formen und Gattungen versuchten, während die Meister jener andern Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervortaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariser Opernkomponisten hier und da z. B. „große

Künſtler" genannt finden, ſo möchten wir erſt fragen: wo ſind denn eure Sinfonien, eure Quartette, eure Pſalmen uſw.? wie könnt ihr euch mit deutſchen Meiſtern vergleichen wollen? So hat auch Spohr faſt in allen muſikaliſchen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Sinfonie bis zum Rondo für ein Inſtrument, und dieſe Vielſeitigkeit iſt nicht das Geringſte, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müſſen wir denn als eine neue Blüte ſeines reichen Geiſtes begrüßen, die im Kranze ſeiner Schöpfungen ſich gar wohl mitblicken laſſen darf. Zwar Duft und Farbe ſind dieſelben, die wir ſchon kennen. Aber es ſcheint eine unerſchöpfliche Gemütstiefe gerade in dieſem Künſtler zu liegen, daß er uns immer zu feſſeln verſteht, ſo ſehr er ſich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne ſeinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen. Von keinem Künſtler der Gegenwart iſt das in demſelben Maße zu behaupten. Auf etwas anderes noch gründet ſich aber das Intereſſe, das wir immer für ſeine Schöpfungen hegen müſſen, nicht allein auf den Zauber ſeiner Eigentümlichkeit, ſondern auf ſeine reiche Kunſtbildung, auf die rein muſikaliſchen Schönheiten im Gegenſatz zu den charakteriſtiſchen ſeiner Individualität. (Denn es kann uns aus einer Muſik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meiſterhaftigkeit fehlen.) Spohr gibt uns alles in meiſterhafter Form und ſelbſt Gekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, ſeinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man ſehe z. B., wie er das erſte Thema des 1ſten Satzes ſeines Trios, ſo oft es wiederkommt, neu harmoniſiert. Ein bequemer Künſtler hätte es ohne Mühe einmal wie das andere Mal gemacht. Von ſeinem gewiſſenhaften Fleiß, der ſich mit dem vorrückenden Alter des Künſtlers eher geſteigert als vermindert zu haben ſcheint, haben manche gar keine Vorſtellung; es rächt ſich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohrs große Künſtlertugenden auseinanderſetzen zu wollen, worüber die Welt ſchon längſt einig iſt. Auch das Trio ziert ſeinen Meiſter; es iſt aus einem Guß von Anfang bis Ende und nur das Adagio nach unſrer Meinung etwas matter. Die andern Sätze haben die eigentümlichſten Vorzüge; der erſte iſt ein feines Gewebe, von ſicherer Hand kunſtreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohrs vorzüglichſten, die er geſchrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr ſelbſt etwas allgemein gewordenes Motiv, im ganzen herrſcht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzikato nicht zu vergeſſen und die ſchön

eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im übrigen atme, wie brauchen's wohl nicht auszusprechen. Spohr im ersten, Spohr im zweiten Satz und überall. Paßt auf irgendjemanden Schillers: „Doch Schöneres kenn' ich nicht, so lang ich wähle" usw., so ist es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken!

---

109. Deutsche Opern.

I.

»Adele de Foix«,

Große Oper in vier Akten von R. Blum, in Musik gesetzt von K. G. Reißiger. Vollständiger Klavierauszug.

Das Sujet behandelt eine Liebesgeschichte Franz des Ersten von Frankreich, der sich, im Grunde auf wenig königliche Weise, in Besitz von Adèle de Foix, der jungen Frau eines bejahrten Edelmanns, des Grafen Chateaubriand, zu bringen versucht. Die Handlung des Königs wird noch dadurch unschöner, daß der besagte Edelmann ihm früher einmal das Leben gerettet. Zum Schluß ersticht Chateaubriand seine untreue Frau und auch sich; der König zieht frei ab, seinem Volke Reue und Besserung angelobend. So endigt das Abenteuer wenig erbaulich, wie jemand sagte: als Scherz zu ernsthaft, als Ernst zu scherzhaft. Daß dies auf die Komposition zurückwirken mußte, war natürlich. Solche verruchte Liebeleien allenfalls zu beschönigen, verstehen nur die Franzosen. Der Deutsche ist dazu viel zu ehrlich und zu moralisch. Aber was überwindet eben ein deutscher Komponist nicht alles, hat er nur einen leidlich komponiblen Text, von dem er sich auch einige Wirkung auf das Publikum verspricht. Wir wünschen nicht, daß sich Herr Reißiger getäuscht haben möge: aber der Text wird schwerlich bei uns Anklang finden. Was die Musik betrifft, so darf jeder, der den Komponisten bereits kennt, davon im voraus viel Gutes erwarten. Als gewandter Instrumentator hat er sich längst bekanntgemacht; an der Spitze eines vorzüglichen Orchesters stehend, hatte er mehr als mancher andere Gelegenheit zur Beobachtung und Kombination. Das Element, in dem er sich zeither am liebsten bewegte, war das Lied und am glücklichsten im heiter lyrischen. Viel Gelungenes in dieser Art verdanken wir ihm. Auch als Kirchenkomponist hat sich Reißiger mit Glück gezeigt; seine derartigen Kompositionen atmen einen freundlichen frommen Sinn, der seines Eindruckes

gewiß sein kann. Weniger glücklich war er bis jetzt als dramatischer Komponist; wir finden den Grund davon im durchaus Vorwiegenden seiner lyrischen Natur, wie es auch anderwärts schon mehrfach ausgesprochen. Daß er dennoch nicht von der Oper läßt, daß er wieder mit einer sogenannten großen vortritt, wollen wir als ein Zeichen inneren Mutes begrüßen, der überall mehr zuwege bringt als träges Stehenbleiben auf einem Fleck. Adèle de Foix wurde gegeben, mit Beifall, auch nicht ohne einzelnen Widerspruch. Wir sind so arm an einer deutschen Oper; man sollte nicht gleich über alle, die nicht auf das erstemal wie etwa der »Freischütz« wirken, so boshaft herfallen oder sie gar ignorieren. Verschweigen wir aber auch deshalb den Tadel nicht.

Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publikum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, ist auch Reißiger teilweise gescheitert. Der ungeheure Sukzeß des »Freischütz«, scheint es, hat die deutschen Komponisten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Absicht herausgefordert werden können. Muß denn alles gleich Furore machen sollen? Gehören denn zu allem Posaunen und Pickelflöten? Sie schimpfen auf die italienischen Komponisten und scheuen sich doch nicht, oft mit denselben Mitteln zu wirken; man kennt den Unsinn und begeht ihn doch. Wo soll denn da die Achtung des Publikums herkommen, das auch seine Meriten hat und oft heller sieht, als man glauben sollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper, schreibt, als gäb' es kein Publikum, aber zeigt den echten Künstler, die echte Bildung, und wir wollen sehen, ob ihr euch dabei nicht besser steht. Vielmal ist das schon gesagt worden, aber nie war es nötiger als jetzt, wo der Glaube des Publikums an deutsche Opernkomponisten immer tiefer und tiefer zu sinken anfängt. Schon sehen wir italienische Truppen sich mehrerer deutschen Bühnen bemächtigen, französische könnten leicht nachfolgen. Also acht gegeben, daß man euch nicht euren eignen Boden unter den Füßen wegzieht!

Gewiß, wir finden z. B. in Reißigers neuester Oper Stücke, die in neu-italienischen oder französischen wie echte Edelsteine unter böhmischen sich ausnehmen würden. Aber mit einzelnen Nummern ist noch nichts getan; wir wollen Stil im ganzen, eine durchgehends edle Auffassung, ein immer frisch schlagendes Künstlerherz. Daß uns solchen Genuß die Reißigersche Oper durchgängig bietet, können wir leider nicht behaupten. Gibt er uns viel Würdiges, so huldigt er auch dem Tagesgeschmack; wir vermissen eben im allgemeinen Charakter und Einheit des Stils. Bemerkenswert ist auch, wie Reißiger, der z. B. in vielen seiner Lieder ein eigentümliches Talent gezeigt, in seinen dramatischen Arbeiten weit weniger originell dasteht, ja so starke Anklänge an bekannte deutsche und italienische Meister bringt, daß es auch der Laie merken muß. So finden sich bedeutende Reminiszenzen aus Weber, Spohr, auch Marschner, häufig auch aus Rossini und Bellini, die einzeln aufzuzeichnen zuviel Raum wegnehmen würde, die aber gewiß niemandem entgehen können. Einen andern Vorwurf könnten wir noch erheben gegen die unseres Bedünkens durchweg zu massenhafte Instrumentation. Wo soll der Komponist die Mittel zur Steigerung herbekommen, wenn er an minder bedeutende Stellen schon alle Kräfte verschwendet, die ihm dann am rechten Orte fehlen? Andrerseits ist freilich Reißigers große Virtuosität der Instrumentation sehr auszuzeichnen, und wir müssen sie wohlklingend und glänzend nennen, wo er die Orchestermassen nicht zu sehr aufeinander häuft. Abgesehen aber von diesem zweifachen Vorwurf öfterer Reminiszenzen und öfter überladener Instrumentierung finden wir in der Oper so viele Vorzüge, zu denen wir uns jetzt mit Vergnügen wenden.

Es herrscht in der Oper ein ausgezeichneter musikalischer Fluß, wie er eben nur dem Künstler vom Fach eigen ist. Sehr anzuerkennen ist auch die Reinheit der Harmonie; wenige grelle Akkordenfolgen in einigen leidenschaftlichen Momenten ausgenommen. Sodann müssen wir im ganzen Wahrheit des Ausdrucks in Übereinstimmung der Worte zur Musik zugestehen*, von der wir in der neu-italienischen Opernmusik

* Zwei Stellen nur nicht richtiger Auffassung wollen wir hier anführen, in der Arie des Grafen S. 83 bei den Worten: „Da erfaßte meine Seele, die bewegt war, bang und wild, dein geliebtes Bild", wo der Komponist nur das bang und wild in der Musik schildert, den Nachsatz aber übersah; dann S. 96, wo beim Eintreten des Königs Adele sagt: „nun bin ich frei, der König rettet mich", die der Komponist con tutta la forza singen läßt, während sie unserer Meinung nach ganz leise für sich gesprochen werden müßten.

kaum die Spur antreffen. Endlich durchzieht die ganze Oper ein natürlich freundlicher Sinn, der wohltut auf der Bühne, die uns so sehr an Mord und Totschlag gewöhnt. Vornehme Kunstituerei, namentlich kontrapunktische, will sich nirgends geltend machen; sie wär' auch am übeln Ort angebracht. Musikalisch am charakteristischsten gehalten finden wir, außer dem König und Adèle de Foix, den Grafen Chateaubriand, wenn auch das Interesse für ihn allein dem Mitleid eines hintergangenen Ehemannes gilt, der überdies schon über die Jugendjahre hinaus. Bonnivet, der Teufel im Stück, zeigt sich vielleicht zu sanft, nicht teuflisch genug. Dem Pagen fehlt es etwas an Grazie, dem Narren nicht minder an schlagender Komik. Der letztere wird von dem bekannten Marschnerschen im »Templer« bei weitem überholt.

Die Chöre greifen oft wirksam ein; Popularität dürfen wir indessen keinem versprechen.

Besonders auszuzeichnen ist die Ballettmusik; hier zeigt sich Reißigers ganzes liebenswürdiges Talent. Namentlich hebt sich Lipinskis Solo mit dem später dazukommenden Hoboetriller hervor.

Die Deklamation finden wir im ganzen lobenswert und richtig; einige Verstöße wären mit leichter Mühe abzuändern. Einen Hauptmoment finden wir zu leicht behandelt, den im letzten Akt, wo Chateaubriand zum König sagt: „Die Schuld, sie ist dein". Hier, wo die Scheidewand zwischen Fürst und Untertan zum erstenmal und auf ewig fällt, wo der Gemißhandelte die Größe des Unglücks dem Verführer recht ordentlich vor Augen stellen will, hier wirkt der rezitativische Vortrag zuwenig. Der Komponist hat sich diesen bedeutenden Moment entgehen lassen.

Der, beiläufig gesagt, sehr sorgfältige Klavierauszug zeigt einige Abweichungen von der Aufführung in Dresden; namentlich ist, was in jenem 3ter und 4ter Akt ist, in einen einzigen, und gewiß zum Vorteil der Wirkung, zusammengezogen worden.

Höchst undankbar finden wir den Schluß; das Ganze stiebt so unglücklich auseinander, daß der Zuhörer nur mitleidsvoll den Kopf schütteln kann wie über eine Begebenheit, die freilich nicht anders enden konnte.

Wir scheiden von ihm, nicht ohne Tadel des einzelnen Mißlungenen, mit aller Achtung aber vor dem Fleiß, dem Talent und den Kenntnissen, die der Komponist wiederum gezeigt, und in der Hoffnung, daß er sie bald wieder auf gleichem Terrain betätigen möge.

II.

Heinrich Eſſer, »Thomas Riquiqui« oder »Die politiſche Heirat«.

Komiſche Oper in drei Akten. — Werk 10.

Nach den Berichten, die wir über dieſe Oper vor und nach ihrer Aufführung geleſen, mußten wir etwas ganz Vorzügliches von ihr erwarten. In einem hieß es u. a.: Manche ſähen in dem jungen Komponiſten einen zweiten Adam, andere einen Boieldieu, Exaltiertere ſogar einen neuen Mozart und Beethoven entſtehen. Zwiſchen Adam und Beethoven liegt freilich viel in der Mitte, und iſt der Komponiſt klar mit ſich, ſo wird er ſelbſt zugeſtehen, daß er einen Vergleich mit erſterem allerdings eher aushalten würde als mit dem letzteren. Doch dürfen wir den Komponiſten nicht entgelten laſſen, was perſönliche Teilnahme vielleicht an ihm überſchätzt; ſein Werk hat einen zu beſtimmten Eindruck auf uns gemacht, als daß uns dies, wie die entgegengeſetzte kalte Aufnahme, die die Oper in Mannheim erfahren, in unſerem Urteile beirren könnte. Doch ehe wir über die Muſik ſprechen, erſt einiges noch über den Text. Da müſſen wir denn vor allem bekennen, daß wir nur wenig Komiſches an ihm finden. Wenn Riquiqui, die Hauptperſon der Oper, ein gutmütiger Schuhmacher, um die Tochter ſeiner Wohltäterin aus den Händen wütender Sansculotten zu befreien, mit dieſer eine Scheinheirat eingeht, ſie aber nach Beendigung der (franzöſiſchen) Revolution frei und ihrem früheren Verlobten zurückgibt, ſo iſt das brav und edelherzig, aber gewiß nicht komiſch, und um jene Scheinheirat dreht ſich doch das ganze Stück, das uns in vielen Beziehungen eher wie ein in eine niedere Sphäre gezogener »Waſſerträger« vorkommt, den doch gewiß niemand zu den komiſchen Opern zählen wird. Die einzige luſtige Figur iſt die des Barnabé; aber ſie iſt viel zu unbedeutend, um das Beiwort „komiſch“ für das Ganze zu rechtfertigen. So wünſchten wir denn vor allem aus dem Titel jenen Beiſatz heraus, weil ſonſt jedermann etwas anderes erwartet, als er empfängt. Übrigens iſt der Text geſchickt behandelt, namentlich auch der Dialog gewandt und lebendig geſchrieben, wie denn die Proſa dem Verfaſſer geläufiger ſcheint als der Vers.

Vom Charakter der Muſik einen Begriff zu geben, ſo können wir ſie im allgemeinen als geſund und natürlich bezeichnen. Offenbar ſchwebt Mozart dem jungen Tonſetzer als Ideal der Muſe vor; in der Leichtigkeit und Anmut der Formen verrät es ſich namentlich, daß jener Meiſter in Blut und Leben des jüngern Künſtlers übergegangen. Aber auch der

franzöſiſchen Schule ſcheint er nicht unvertraut, und wir bemerken dies gern, wo er an Boieldieu, weniger gern, wo er an Adam erinnert. So könnte ſpeziell das Motiv, das die Grundidee der Oper trägt: „Arbeit, Frohſinn, leichtes Blut ſind des Daſeins höchſtes Gut“ vom Komponiſten des »Poſtillons« ſein — wir geſtehen, es etwas trivial gefunden zu haben. Es haben alſo jene verſchieden lautenden Berichte alle in etwas recht, wenn ſie von einem Einfluß Mozarts, Boieldieus und Adams auf die Bildung des Komponiſten ſprechen; Beethovenſches nur vermochten wir nirgends zu entdecken, aber ebenſowenig italieniſche Gemeinplätze, was wir mit Vergnügen hinzuſetzen.

Für die ausgezeichnetſten Stücke der Oper halten wir die Enſembles, und wenn es wahr iſt, daß ſich gerade darin der Beruf des dramatiſchen Komponiſten zeigt, ſo müſſen wir dieſen Hrn. E. zuſprechen. In der Partitur, auf der Szene nimmt ſich gewiß manches noch vorteilhafter aus, aber auch der Klavierauszug läßt das entſchiedene Talent des Komponiſten in dieſem Bezug ahnen. Dies iſt nicht der ſchwerfällige Verſuch des Schülers, ſondern die ſpielende Hand natürlichen Geſchickes.

Was das melodiſche Element der Oper betrifft, ſo hält es ſich in der Mitte zwiſchen franzöſiſchem und deutſchem Charakter. Zur Offenbarung tieferer Melodienkraft bot die Oper keine Gelegenheit. Gut ſangbar iſt faſt das meiſte, nur der Tenor (Riquiqui) hält ſich oft in den höchſten Lagen auf. Die Chöre ſind durchgängig ſehr leicht, in Betracht, daß wir Sansculotten aus der erſten Zeit der franzöſiſchen Revolution vor uns haben, faſt etwas zahm zu nennen.

Vor allem aber iſt die Korrektheit und Sauberkeit des Satzes zu rühmen, wie ſich das durch die ganze Oper hindurch zeigt. Daß ſie auch vortrefflich — klar, einfach und natürlich inſtrumentiert ſein mag, läßt ſich, ohne ſie vom Orcheſter gehört zu haben, beinahe mit Beſtimmtheit vorausſagen.

Wir haben ſomit in jedem Falle eine freundliche Oper mehr, und es verdienen auch die Verleger Erwähnung, die das Werk eines jungen vaterländiſchen Talentes im ſtattlichſten Gewande der Öffentlichkeit übergaben. Gedenken wir der großen Jugend des Komponiſten (er ſoll kaum 24 Jahre zählen), ſo dürfen wir auf ſeine Zukunft erfreuliche Hoffnungen ſetzen. Es wird auch Zeit, daß die deutſchen Komponiſten den Vorwurf ſtrafen, der ihnen ſeit lange gemacht wird, Italienern und Franzoſen das Feld nicht auf das tapferſte überlaſſen zu haben. Da gäb' es ein Wort zu reden, auch an die deutſchen Dichter!

110. »Johann Huß«,

Oratorium von Prof. Dr. A. Zenne; komponiert von Dr. K. Loewe. Werk 82.

Wir freuen uns der Tätigkeit des geistvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugnis gibt. Sein neues Oratorium reiht sich in seiner Tendenz den früheren derartigen Kompositionen Loewes an; es ist, schon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht und hält sich, für den Konzertsaal passend oder auch bei musikfestlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwischen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für diese Mittelgattung; bei geistlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatisches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite ist sogar gegen die ganze Kunstgattung angestritten worden. Sollen der Musik aber Charaktere, eben wie Huß, Gutenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche passen? Mir scheint, Loewe hat ein Verdienst um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochenwerk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht ist. Das rein biblische Oratorium kann darunter nicht im geringsten leiden und wird auch immer seine Komponisten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geschichte noch allerhand große Gestalten aufzuweisen hat, die sich die Musik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und sich auszusprechen. Von diesem Gedanken scheint auch Loewe auf das innigste durchdrungen zu sein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, so schrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht alles in der Welt gleich Furore zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunstgeschichte gewiß sein. Das Verdienst, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Loewe zugesprochen werden.

Hätte er's doch in der ersten Blüte seiner Manneskraft getan oder in der Zeit, der wir seine frischen kräftigen Balladen verdanken! Aber freilich, der Bildungsgang eines Künstlers läßt sich wohl hinterher erklären, vorher aber schwer lenken und voraussbestimmen. Zu stark wirken auch Leben und Verhältnisse oft ein. Aus dem Opernkomponisten Händel wird ein Oratorienkomponist; Haydn, der Instrumentalist, gibt uns im Greisenalter seine »Schöpfung«, Mozart mitten in seinen Operntriumphen

sein »Requiem«. Mögen solche Erscheinungen auch im tieferen inneren Wesen der Künstler begründet sein, — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie oft erst zur Reife.

Loewe, um mich eines Bildes zu bedienen, ist frühzeitig auf ein einsames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweise zu seiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur selten von ihm hört. Zwar Loewe ist der König dieses Eilandes und baut es an und verschönert es, denn die Natur hat ihn mit dichterischen Kräften ausgerüstet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Loewe beinahe zu den Verschollenen schon, trotz seiner regen fortgesetzten Produktivität. Man singt wohl seine alten Balladen noch, und sein „Was ziehet und klinget die Straße herauf" ertönt noch aus der Kehle manches alten Burschen; aber seine späteren größeren Arbeiten sind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweise, aber auch natürlicherweise. Und hier muß ich etwas aussprechen, was ich nur ungern tue, und möchte es mit dem Goetheschen Wort einleiten: „Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein." Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft an, sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer festgefahren. So weit mag er sich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffentliche Stimme ein „Hab' acht, Freund" entgegen, so verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an sich, und der Pedanterie gesellt sich gar noch der Unmut, die Hypochondrie zu, dieser schädlichste Feind des Schaffens.

Wir sind weit entfernt, obiges in seinem ganzen Umfange auf Loewe anzuwenden; aber es ist Gefahr für ihn da. Wie sein »Huß« unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweisen hat, die den noch frischen elastischen Geist ihres Schöpfers bezeugen, so doch andre wieder, an denen wir die schädlichen Einflüsse einer isolierten oder sich selbst isolierenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es gibt eine Pedanterie der Einfachheit, die sich zur künstlerischen echten Naivität verhält wie Manier zur Originalität. Dem Laien sagt jene gar oft auch zu; der Künstler aber will auch immer musikalisch interessiert sein, und diesen letzteren Ansprüchen genügt der »Huß« eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Komponist selbst manchmal, denn er verfällt stellenweise in das andre

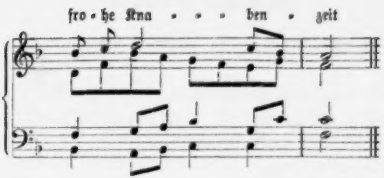
Extrem und gibt z. B. im 3ten Teile seines Werkes auf einmal eine höchst künstliche kanonische Messe. Aber daß er zwischen allzu großer Einfachheit und Künstlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunststil, dies wünschten wir, daß es ihm gelänge. Freilich, das letzte das schwierigste und, großes Talent vorausgesetzt, das Ergebnis vieler Studien, Erfahrungen an sich und anderen. Möchte unserm Tondichter sein Genius hold sein und ihn diesen Weg geleiten; aber auch jener wird es nicht allein vermögen, sondern unausgesetzter Fleiß, strenges Überwachen der Kräfte, eiserner Wille bis in die ältesten Jahre hinauf.

Wir gehen zur Begründung einzelner oben ausgesprochener Ansichten etwas näher auf das Oratorium ein und müssen zuerst dem Dichter, gewiß auch im Sinne des Komponisten, einen Dank spenden für seinen Text. Es ist einer, der auch ohne Musik sich des Lesens lohnte, seines Gedankengehaltes, der edlen echt deutschen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anstoß findet, der mag sich seine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Komponisten glücklich schätzen, die immer solche Texte zu komponieren hätten.

Die Geschichte der Handlung können wir als bekannt voraussetzen; Charakter und Haltung der Nebenpersonen wird aus dem Folgenden ersichtlich werden.

Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung, die, musikalisch nicht außergewöhnlich interessant, doch den Prolog passend einleitet. Ein Prolog folgt, der Zeit und Bedeutung der Handlung in kurzen Worten feststellt. Der Komponist läßt diesen zwar einfach, doch originell vom Chor allein vortragen. Im Nachspiel zu diesem Chor treffen wir schon auf eine Stelle, wie sich ähnliche im ganzen Oratorium und zu oft wiederholen; es sind sogenannte Sequenzen. Wir sprechen uns gleich hier darüber und dagegen aus, weil sie im Verlauf einzeln anzuführen zu vielen Platz rauben würde. Durch den folgenden kleinen Satz in A-dur wird einem späteren Chor vorgegriffen. Wie er schon hier erscheint, hat er keinen rechten Sinn, auch keine Wirkung.

Nr. 1 ist ein Chor der Schüler und Studenten von Prag, die sich ihrer Studien freuen. Die Nummer ist leicht und charakteristisch, in der Form aber fast dilettantisch einfach. Es fehlt ihm, um künstlerisch zu heißen, Detail und feinere Gestaltung, auch eine Härte findet sich:



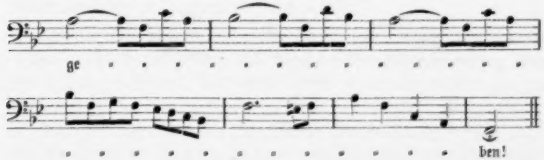
In Nr. 2 tritt Hieronymus, ein Freund des Huß, auf und meldet, daß letzterer vor das Koſtnitzer Konzilium geladen iſt. Daß Loewe das Rezitativ ausgezeichnet behandelt, iſt aus ſeinen früheren Arbeiten bekannt. Dies Lob gilt für alle Rezitative des Oratoriums.

Der darauf folgende Chor: „Huß, zieh' nicht fort" hat ein lebendiges Thema. Die Behandlung des Ganzen dünkt uns aber oberflächlich.

Nr. 3. Huß tritt auf und gibt Erklärungen. Hieronymus warnt ihn:

Zu ſtark, o Huß, haſt du die Kleriſei,
Ob ihrer Üppigkeit und Tyrannei,
Ob ſchnöden Ablaßkrames angeklagt,
Sie wird dir's nimmermehr vergeben uſw.

Die Arie (Baß) iſt ausgezeichnet; nur gegen Stellen wie:



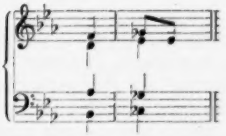
möchten wir uns ſtemmen; ſie erinnern zu ſehr an die Graunſche Zopfzeit. Den Schluß führen wir noch an, da dies Steigen der Stimme in die Tiefe zum Schluß der Nummern eine Lieblingsmanier des Komponiſten ſcheint*, die wir wenigſtens nicht zu oft anzutreffen wünſchten.

Nr. 4 bringt den ſchönen Choral: „Was mein Gott will, das g'ſcheh' allzeit." Es iſt fein und ſozuſagen aus dem Leben gegriffen, daß Huß

* Wir finden ſie zum Schluß von Nr. 9, Nr. 12, Nr. 17 wieder.

die erste Periode allein anstimmt. In solchen kleinen Zügen spiegelt sich das echte Talent.

In Nr. 5 treten nach einer rezitativischen Einleitung Wenzel, Sofia und Huß zu einem Terzett zusammen. Die beiden ersten sind das böhmische Königspaar. Huß greift das Papistentum an. Im Terzett vereinigen sie sich zum Preis des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung. Die Form des Gedichts bot dem Musiker hier Gelegenheit zu einer kunstreichen Verwebung der Singstimmen, die er sich indes entgehen ließ. Der Rückgang von As nach Es auf S. 36 scheint uns sogar nicht ganz meisterhaft. Im übrigen enthält die Nummer viel Inniges. Für Theoretiker vom echten Schrot und Korn stehe auch diese Stelle da:



Nach unserm Urteil ist das die ärgste Sünde nicht, nur Pedanterie und Geistesfaulheit in Sachen der Kunst ist es, wie sie gerade unter den Generalbassisten am meisten angetroffen wird.

Der 2te Teil beginnt mit einem Zigeunerchor, von dem wir mehr erwartet hätten. Wohlklang und Anmut sollten niemals fehlen, auch wenn Zigeuner singen. Dies wußte Weber in der »Preziosa« besser zu machen.

Dagegen muß Nr. 7, wo sich zwischen den Stimmen der Zigeuner aus der Ferne der Chor der Hussiten vernehmen läßt, von bedeutender Wirkung sein.

Im Zigeunerchor Nr. 8 tritt der frühere zigeunerartige Charakter zurück; er dünkt uns, fast nur auf Tonika und Dominante basiert, doch gar zu simpel. Wenn wir oben von Stellen sprachen, an denen wir des Komponisten isolierte Stellung wahrzunehmen glaubten, so meinten wir damit Chöre wie diese Nummer.

In Nr. 9 erkundigen sich die Hussiten nach dem Wege nach Kostnitz. Eine Zigeunerin warnt vor der Reise in einer Arie, die uns nur wenig zusagt und melodisch wie formell mißraten scheint. So wenigstens

nach dem Klavierauszug. Vielleicht wird sie durch das Orchester gehoben.

Nr. 10. Huß zeigt keine Furcht; er hat ja auch freies Geleit vom Kaiser Sigismund versprochen bekommen. Der Chor spottet: „Freies Geleit?“ und später „Sigemund Lügemund“; beide Ausbrüche des Chors sind sehr kurz; im 2ten dünkt uns der Eintritt der Bässe auf der Dominante nicht meisterhaft.

Nr. 11. Huß verabschiedet die Freunde, die ihn begleiten, in ausdrucksvoller Musik.

Nr. 13 ist fast eine wörtliche Wiederholung des Chores von Nr. 6. Die Zigeuner ziehen fort. Das ins d einmal verschwebende e zum Schluß (S. 64) ist ein abgelauschter Naturlaut. Solche Noten fallen nur einem aetischen Kopfe ein.

In Nr. 14 begegnen wir zunächst der Aufschrift: „Liebliches Wiesental“, als dem Ort der Handlung. Es liegt darin etwas Sonderbares, da das Oratorium doch sicher nicht zur Aufführung auf der Bühne bestimmt ist. Der Phantasie des Hörers durch solche Andeutungen zu Hilfe zu kommen, scheint aber gar wohl zulässig. Die Musik schildert den Ort im freundlichen A-dur noch schärfer. Huß, in ein Hirtental gekommen, bittet die Hirten um einen Trunk Milch. Chlum warnt vor Vergiftung. Dies geschieht in der Musik sehr charakteristisch im Zwiegesang zwischen Huß und Chlum (S. 67). Die späteren Worte des Hirten:

Auch euch, o Herr, verleih' Gott Heil und Glück!
Ihr mögt wohl wandeln jetzt auf schweren Wegen —

obwohl vom Komponisten ausdrucksvoll rezitiert, wünschten wir etwa von Beethoven komponiert gesehen zu haben. Hier konnte eine tiefe Rührung erreicht werden.

Die folgende Nummer beginnt mit den Psalmworten: „Der Herr ist mein Hirte“ und atmet den rechten Charakter, doch hängt das Ganze zu lange in A-dur fest. Der Chor bringt dann mehr Bewegung in das Stück. Wie der erste, so schließt auch der zweite Teil ganz leise.

Im 3ten werden wir nach Kostnitz versetzt. Barbara, Kaiser Sigismunds Frau, bittet diesen um Gnade für Huß. Jener sträubt sich. Man hört das Geläute, in der Musik in der bekannten Quintenweise wiedergegeben. Die folgende Arie der Barbara: „Augen sind der Seele treuer

Spiegel" ist innig gesungen, wenn auch nicht neu. Viel bedeutender als Musikstück und von leidenschaftlicher Färbung scheint uns das nächste Duett.

Es folgt jetzt unter der Aufschrift »Missa canonica« jener künstliche Musiksatz, von dem wir oben sprachen, daß er sich im Gegensatz zu der im ganzen Oratorium vorwaltenden Simplizität wie ein Extrem ausnähme. Wie dem sei, solche Sätze gereichen jedem Musiker zur Ehre. Die Form ist die des doppelten Kanons in der Unterquinte. Aus der Bachschen Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis erinnern wir uns eines ähnlichen, freilich noch kunstvolleren, über die Worte „Kreuzige".

Nr. 20 enthält die Anklageszene. Hußens folgende Arie scheint uns eine der bedeutendsten des Werkes. Ergebung in den Willen des Himmels und Trotz gegen seine Verfolger sind die Grundzüge dieses warmen, energischen Musikstückes. Noch einmal singt er seinen Choral, den er schon im ersten Teil angestimmt, dem ein etwas matterer Chor und dann die Szene mit dem Bauern folgt, der noch ein besonderes Scheit zum Holzstoß herbeigetragen bringt. Hier folgt das weltberühmte, mit Geist komponierte „O sancta simplicitas" Hußens.

Den folgenden, den Schlußchor, wünschten wir in vollständiger Besetzung gehört zu haben; er muß von ergreifender Wirkung sein, namentlich wie Huß zwischen dem Chor der Flammengeister das „Miserere mei Domine" ausschreit und mit immer schwächerer Stimme und den Worten „non confundar in aeternum" beschließt. Es scheint, daß der Komponist gerade an dieser Nummer mit Begeisterung gearbeitet, und wir möchten sie für die würdige Krone des Ganzen erklären.

So haben wir nach besten Kräften versucht, dem Werke die Würdigung zu geben, wie sie eben nach einem Klavierauszug zu geben möglich ist. Über die Befähigung des Komponisten hat die Welt längst entschieden; aber der Wege gibt es vielerlei. Loewe hat sich einen schwierigen gewählt. Er ermatte nicht — und wenn auch, das Verdienst muß ihm bleiben, in den ersten Reihen zur Erreichung eines neuen Zieles gekämpft zu haben. Mit diesem Bekenntnis, das wir schon an die Spitze des Aufsatzes stellten, beschließen wir ihn und mit den besten Wünschen für des Künstlers ferneres Wirken.

111. Pianofortemuſik.

Seit längerer Zeit iſt über keine Pianofortekompoſition in der Zeitſchrift berichtet worden; es gab eben trotz der Maſſen, die täglich für dieſes Inſtrument geſchrieben werden, nicht viel Neues zu bemerken. Die Meiſter der vorletzten Epoche ſind teils verſchieden, teils ſchweigen ſie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die ſchon zum öfteren in dieſen Blättern geſchrieben worden, oder ſind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt Czerny, Herz und Hünten bedeutend in der Gunſt des Publikums verloren. Es wird ebenſowenig auszurotten ſein wie eine gewiſſe Leihbibliothek-Literatur; in einem Kunſtblatte verdient ſie nur die flüchtige Andeutung ihrer Exiſtenz. Ein neues wahrhaftes Künſtlertalent, das dem Klavier ſeine Kräfte widmete, iſt noch nicht erſchienen; einzelne erfreuliche oder doch hoffnungsvolle Erſcheinungen berühren wir ſpäter.

Von den namhaften Klavierkomponiſten der vorletzten Epoche ſchaffen, außer Cramer, der einer noch früheren zufällt, in der letzten Zeit aber wieder mit einigen neuen Kompoſitionen hervorgetreten iſt*, nur noch Moſcheles und Kalkbrenner. Erſterer hat in ſeiner »Romanesca«** eine Perſiflage jener Pſeudoromantik geliefert, die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariſer Oper haben mag, von da auch in die Klaviermuſik ſich eingeſchlichen, ſogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen, — eine köſtliche Perſiflage, deren Sinn wohl hier und da nicht einmal verſtanden wurde, ſo daß einige gar den Verfaſſer unter die Verrückten ſchieben mochten, die er gerade ſchildern wollte. Die Sache iſt luſtig genug und wert, daß man ſie kennen lerne. Ein anderes, aber ernſthaft gemeintes Stück desſelben Komponiſten iſt eine Serenade***, die uns wiederum zeigt, wie dem Verfaſſer die Bewegung der letzten Klavierſpielerepoche nicht fremd geblieben iſt, ohne daß wir ſie gerade ſeinen glücklichen Leiſtungen beirechnen möchten.

Herrn Kalkbrenners Namen findet man nur noch auf einzelnen Phantaſien über Themas aus gerade in Paris beliebten Opern, über deren Zuſchnitt und Zweck nicht viel zu ſagen iſt.

---

* Seine bedeutendſte — vierhändige Etüden — konnten wir noch nicht zu Geſicht bekommen.

** Werk 104. *** Werk 103.

Ein Kurioſum eines ſehr bejahrten Tonſetzers liegt uns noch vor in Bravourvariationen von F. D. Weber*, dem Direktor des Prager Konſervatoriums. Wir nehmen das Stück als eine liebenswürdige Laune des alten Mannes. Wenn aber einzelne deutſche Rezenſenten über das Werk in Ekſtaſe gerieten und ausſchrien, dies wäre der wahre klaſſiſche Bravourſtil, ſo kann man darüber nur lächeln. Es iſt ein Gelegenheitsſtück wie hundert ſeinesgleichen und von wahrer Muſik darin keine Rede; ja, wir finden nicht einmal das Thema ſehr ausgezeichnet und namentlich die Harmonie vom drittletzten zum vorletzten Takt unmuſikaliſch. Daß das Ganze in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, wie wir in einer Anmerkung leſen, mit Orcheſterbegleitung und Ritornells ſich ungleich bedeutender ausnehme, iſt kein Zweifel.

Dies wären die namhafteſten der älteren Tonſetzer, die uns zuletzt Klavierkompoſitionen gegeben, und die Auswahl freilich keine große.

Von den Komponiſten der letzten Epoche vermiſſen wir ſeit Jahresfriſt leider Mendelsſohn unter den für das Klavier tätigen. Seine zuletzt erſchienenen Werke waren das 4te Heft der »Lieder ohne Worte« und ein Variationenzyklus in dem Beethovenalbum, die beide ſchon in der Zeitſchrift erwähnt wurden. Leider feiert auch W. Taubert in Berlin, deſſen fruchtbarer Anfang eine reichere Folge erwarten ließ. Hoffen wir, daß ſie, wie manche andere, mit ihren Gaben nur zurückhalten.

Vielem Geiſtvollen begegnen wir wieder in einigen Kompoſitionen Chopins: ſie ſind ein Konzertallegro (Werk 46), eine Ballade (Werk 47), 2 Notturnos (Werk 48) und eine Phantaſie (Werk 49) und, wie alle von ſeiner Hand, im erſten Augenblick als Chopinſche Kompoſitionen zu erkennen. Das Konzertallegro hat ganz die Form eines erſten Konzertſatzes und iſt wohl urſprünglich mit Orcheſterbegleitung geſchrieben. Wir vermiſſen in dem Stück einen ſchönen Mittelgeſang, das ſonſt reich an neuem und glänzendem Paſſagenwerk iſt; wie es daſteht, ſchweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfnis nach einem nachfolgenden langſamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollſtändiges Konzert in drei Sätzen ſchließen läßt. Das Klavier zur höchſten Selbſtändigkeit zu erheben und des Orcheſters unbedürftig zu machen iſt eine Lieblingsidee der jüngſten Klavierkomponiſten und ſcheint auch Chopin zur Herausgabe ſeines Allegro in der jetzigen Geſtalt ver-

* Prag, bei J. Hofmann.

mocht zu haben; an dieſem neuen Verſuche ſehen wir indes von neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzuraten. — Bei weitem höher als das Allegro ſtellen wir die Ballade, Chopins dritte, die ſich von ſeinen früheren in Form und Charakter merklich unterſcheidet und, wie jene, ſeinen eigenſten Schöpfungen beizuzählen iſt. Der ſeine geiſtreiche Pole, der ſich in den vornehmſten Kreiſen der franzöſiſchen Hauptſtadt zu bewegen gewohnt iſt, möchte in ihr vorzugsweiſe zu erkennen ſein; ihr poetiſcher Duft läßt ſich weiter nicht zergliedern. — Die Notturnos reihen ſich in ihrem melancholiſchen Charakter, ihrer graziöſen Haltung Chopins früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu mancher Herzen ſprechen. — In der Phantaſie begegnen wir dem kühnen, ſtürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn ſchon öfter kennen gelernt; ſie iſt voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze ſich einer ſchönen Form nicht hat unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeſchwebt haben mögen, als er ſie ſchrieb, kann man nur ahnen; freudige ſind es nicht. —

W. Sterndale-Bennett hat ſeit ſeinen reizenden, ſchon vor Jahr und Tag in der Zeitſchrift beſprochenen »Diversions« nur eine einzige Klavierkompoſition veröffentlichen laſſen: »Suite de Pièces«*, ſie reicht aber hin, die Achtung vor ſeinem ſchönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke ſind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die ſämtlich Zeugnis von der echten, alles wie nur im Scherz und Spiel vollbringenden Schöpferkraft ihres Verfaſſers geben. Nicht das Tiefſinnige, Großartige iſt es, was uns hier Gedanken weckt und imponiert, ſondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das ſeine kleinen aber tiefen Spuren in unſerm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius wird daher Bennett niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In dieſen Tagen, wo ſo viele unerquickliche Muſik ſich breitmacht, das Äußere, das Mechaniſche bis zum Unmaß und Unverſtand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener ſtillen Innerlichkeit, wie ſie Bennetts Kompoſitionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß dieſe Art Muſik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen ſich immer mehr Bahn brechen müſſen, und daß, wie verſchieden auch die Urteile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geſchichte der Kunſt der Periode, die das Kunſtreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden ſtrebt, ihren hohen Platz über das,

* Werk 24.

was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und sichern wird. Vieles ist schon getan; und unter den Komponisten jener edleren, selteneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenstelle. Schriebe er nur mehr! Aber es scheint, daß er selbst einsieht, er bewege sich auf einem kleinen Terrain, und er dürfe nicht immer auf diesem verharren; denn, wie gesagt, wir lieben wohl die Elfenspiele, aber Mannestaten noch mehr, und diese zu vollbringen scheint das kleine Gebiet des Klaviers zu beschränkt; dazu gehört ein Orchester, eine Bühne. Doch wir schweifen zuweit von unserer Komposition ab, die ihrem Verfasser, möge seine Zukunft sein wie sie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm schon gar keine Rede mehr sein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles gestaltet sich ihm meisterlich. Auf die Ähnlichkeiten seiner Kompositionen mit Mendelssohnschen ist schon öfter aufmerksam gemacht worden; man würde Bennett aber sehr unrecht tun und Urteilslosigkeit verraten, glaubte man mit so einem Ausspruche seinen Charakter vollständig bezeichnet zu haben. Gewisse Ähnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn und in den früheren Kompositionen Beethovens ist es ein gewisses gemeinschaftliches Streben, das sie verbindet, das sich auch oft äußerlich ausspricht, gleich als ob sich einer auf den andern berufen möchte. Dieses Hinneigen eines edlen Geistes zu einem andern wird niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Ähnliches liegt auch im Verhältnisse Bennetts zu Mendelssohn. Von Werk zu Werk hat sich aber Bennett immer eigentümlicher herausgestaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie gesagt, nur das verwandte künstlerische Streben im ganzen an Mendelssohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meister denken, in die sich der englische Komponist eingelebt zu haben scheint; das Studium Bachs, und unter den Klavierkomponisten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweise liebt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Fortbildung geblieben, und er hat ganz recht, sie zu studieren; denn wer ein Meister werden will, kann es nur bei Meistern, — wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe setzen wollen. Von den einzelnen Stücken der »Suite« — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach seiner Einsicht wählen. Die eigentümlichsten scheinen uns die 2te Nummer in ihrer eigentümlichen höchst zarten Gestaltung und die 4te wegen ihres phantastischen Charakters.

Wie St. Bennett war leider auch Adolph Henselt in den letzten Jahren nur wenig produktiv. Vielleicht hielten ihn nur äußere Gründe ab; denn daß ein Quell, der so frisch und fröhlich zu sprudeln begann, so schnell wieder versiegt wäre, kann man nicht glauben. Sein neuestes Stück für Klavier allein heißt »Tableau musical«*; einer böhmisch-russischen Volksmelodie folgt ein ländliches Thema, die sich in anmutiger Weise später begegnen; es gibt ein Bild, als wenn etwa eine Zigeunerbande sich in modernes Bauernvolk mischte, und vielleicht hat dem Komponisten so etwas vorgeschwebt, wie zum Teil wenigstens der Titel vermuten läßt. Das Ganze macht einen heitern, fast malerischen Eindruck und ist von jenem Wohlklang beseelt, wie er alle Kompositionen dieses Künstlers auszeichnet.

Von berühmten Virtuosen, die das Klavier neuerdings bedacht, führen wir zuerst S. Thalberg an, der, außer seiner 2ten Phantasie über Themas aus »Don Juan«, die von seinen andern Phantasien sich nur wenig unterscheidet, unter dem Titel: »Thème original et Étude«** eines seiner effektvollsten Stücke veröffentlicht hat, — dasselbe, mit dem er in seinen Konzerten so oft Furore machte. Der Reiz liegt zuerst in dem anmutigen Thema, von dem jemand sagte, es habe etwas von einem Gesang italienischer Maultiertreiber, was den besonderen Charakter der Melodie auch im ganzen andeuten mag; den Haupteffekt auf das Publikum macht aber erst die schillernde Variation, wo man nicht weiß, wo der Spieler alle die Finger herbekommt. Dabei klingt die Etüde viel schwieriger, als sie ist. Hätte die Komposition eine gehaltvollere Einleitung und einen weniger kurzen Schluß, sie wäre eines unbedingten Lobes würdig. Für das Publikum ist sie noch immer trefflich genug.

Liszt hat vor kurzem, außer einigen Phantasien über Opernthemas, sein umfangreichstes und, wie wir glauben, sein bedeutendstes Werk erscheinen lassen, seine »Pèlerinage«, die drei starke Bände füllen wird. Wir konnten erst den ersten Band zu Gesicht bekommen und versparen unser Urteil, bis wir das Ganze kennen gelernt, für einen spätern besondern Artikel.

Von jüngern Komponisten, die sich als solche schon anderweitig bekanntgemacht, für Klavier aber, soviel wir wissen, erst wenig oder gar nichts veröffentlicht, müssen wir noch O. Nicolai und Julius Rietz nennen, von denen uns zwei Klavierkompositionen vorliegen.

* Werk 16. ** Werk 45.

Und wie wir vorzugsweiſe gern nach neuen Sonaten greifen, ſo freute uns ſchon der Titel auf der Nicolaiſchen Kompoſition, die eben eine Sonate iſt*. Man hat dieſen Komponiſten wegen ſeiner italieniſchen Sympathien vielfach angegriffen; wir kennen nichts von ſeinen in Italien geſchriebenen Opern; in dieſer Sonate ſteckt aber noch genug gutes deutſches Blut. Oder wäre es, daß er ſeine Feder ſo in der Gewalt hätte, daß er ſich heute in italieniſcher Weiſe, morgen in anderer ergehen könnte? Dies wäre eine gefährliche Gewandtheit, der ſchon Meyerbeer als Opfer gefallen iſt. Doch kennen wir, wie geſagt, zuwenig von Hrn. Nicolais Kompoſitionen, um uns ein Urteil darüber zuzutrauen. Die Sonate bekundet in jedem Fall eine deutſche Abſtammung und im beſonderen eine große Leichtigkeit in der Erfindung und Ausführung; iſt jene nicht gerade tief, dieſe keine außergewöhnlich kunſtreiche, ſo feſſelt doch das Stück durch andere Vorzüge, durch ſein aufgewecktes raſches Weſen, das nicht grüblerisch beim einzelnen aufhält und eben eine dem Komponiſten günſtige Totalwirkung hervorbringt. Am wenigſten gelungen ſcheint uns der letzte Satz: es verändert ſich in ihm das Tempo zu oft, was nur ein beſonders geiſtreiches Spiel vergeſſen machen würde. Recht aus dem Ganzen iſt dagegen der erſte Satz, ebenſo das Scherzo und namentlich das Trio gelungen. Zum Hauptmotiv des Adagios hat der Komponiſt eine ſchwediſche Volksmelodie (allerdings eine der ſchönſten) gewählt; einen Zuſammenhang mit dem übrigen vermögen wir indes nicht zu entdecken.

Julius Rietz, der ſich durch ſeine beiden Ouvertüren einen klangvollen Namen erworben, debütiert als Klavierkomponiſt mit einem »Scherzo capriccioso«**. Von ſeiner Hinneigung zu Mendelsſohns Weiſe war ſchon früher die Rede; auch uns verleidete dies manche Stelle ſeiner Kompoſitionen. Daß uns gewiſſe Anklänge bei manchen Komponiſten mehr beleidigen als bei anderen (wie z. B. bei Bennett), mag ſchwer zu erklären ſein, wenn es nicht vielleicht daher kommt, daß Vor- und Nachbildner von Natur aus weniger verwandt ſind und mithin das Angeeignete im letztern fremdartiger berührt, als wo (wie eben bei Bennett und Mendelsſohn) die Charaktere einen Ähnlichkeitszug gleich bei ihrer Geburt mit auf die Welt gebracht zu haben ſcheinen. Wie dem ſei, der äußerſt talentvolle Komponiſt, von dem wir ſprechen, hat ſo viel Bildung, zeigt einen ſo entſchiedenen Charakter, daß es vielleicht nur einer

* Werk 27. ** Werk 5.

größeren Aufmerkſamkeit ſeinerſeits bedarf, Reminiszenzen zu verhüten. Im übrigen erinnert gerade das Scherzo weniger an Mendelsſohnſche Art; es iſt dazu viel zu mißmutig, mißtrauiſch faſt, wenn wir ſo ſagen dürfen. Hinter dem wenig heitern Humor des Stückes verbirgt ſich aber jedenfalls ein vortrefflicher Tonkünſtler, dem wir wünſchten, daß, wie er heimiſch in ſeiner Kunſt, er ſich auch ganz glücklich in ihr fühlen möge. —

Noch liegt eine Reihe Kompoſitionen vor uns, deren Verfaſſer weniger oder gar nicht gekannte Namen haben; wir haben ſie aus einem anſehnlichen Stoße neuer Muſikalien als die bemerkenswerteſten herausgewählt.

Julius Schapler, deſſen Preisquartett als ein bedeutendes Muſikſtück bereits S. 71 ff. angezeigt wurde, hat neuerdings eine »Fantasia capricciosa« gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im friſchen Gedächtnis bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Kompoſition, fanden uns indes diesmal getäuſcht. Der Titel mag vieles entſchuldigen, aber nicht alles. Wir vermiſſen in der Phantaſie einen wahrhaft ſchönen muſikaliſchen Gedanken und den innerlichen Faden, der auch die phantaſtiſche Unordnung durchſchimmern ſoll, will ſie anders im Bezirk der Kunſt anerkannt ſein. Offenbar hat der Komponiſt mit ſeinem Stück etwas gewollt — was aber? verſchweigt er uns. Gegen das Ende hin erſcheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der »Mond«, d. h. ein Andante mit dieſer Aufſchrift. Was ihm vorangeht, iſt kaum zu erraten; es fehlt uns der Schlüſſel zur Auflöſung. So vermuten wir denn, der Komponiſt hat irgendeine Begebenheit ſchildern wollen und, die Muſik geheimnisvoller wirken zu laſſen, die nötigen Andeutungen weggelaſſen. Damit tat er aber ſich und ſeinem Werke Schaden, dem wir wenigſtens, wie es daſteht, kein Intereſſe abzugewinnen wiſſen. Die Muſik iſt eben zuwenig an ſich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Komponiſt die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeſchwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem »Mond« tat. Ein nicht gutes Zeichen für eine Muſik bleibt es aber immer, wenn ſie einer Überſchrift bedarf; ſie iſt dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, ſondern erſt durch irgendeine äußere Vermittelung angeregt[483]. Daß unſere Kunſt gar vieles ausdrücken, ſelbſt den Gang einer Begebenheit in ihrer Weiſe verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Wert ihrer ſo entſtandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: ſie brauchen

nur die Überſchriften wegzuſtreichen. Herr Schapler tat es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichtsdeſtoweniger zählen wir ſein Werk zu den bemerkenswerten und würde es ohne dies in dieſe Revue gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt ſich oft ein Talent erkennen, und dieſes iſt dem Komponiſten in jedem Falle zuzuſprechen[484].

Einen anmutigen Zyklus von Etüden gibt uns S. Goldſchmidt*; er gehört nach dieſen Proben ſeines Talentes, den erſten, die wir von ihm zu Geſicht bekommen, mit Leib und Seele der Richtung der neuſten Zeit, aber einer ihrer edleren an. Chopin ſcheint er zumal ins Herz geſchloſſen zu haben; dabei offenbart er aber auch Eigentümliches; das Jugendlich-Schwärmeriſche, das alle ſeine Stücke durchweht, kann kaum jemandem entgehen. Auch ſchöne Kenntniſſe ſtehen ihm zu Gebote. Am liebſten ergeht er ſich in fremdartigen Tonarten; bis auf eine Etüde ſpielt das ganze Heft in Des und Fis. Steige er ſpäterhin aber auch manchmal zu menſchlicheren herab; ein junger Komponiſt, zu dem man ſich erſt durch 5 bis 6 Kreuze hindurcharbeiten muß, braucht noch einmal ſo viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptſache aber iſt, er bewahre ſich ſeine Natürlichkeit und ſchreibe dann, in welcher Tonart er wolle. Wir haben keinen Zweifel, daß Herr Goldſchmidt noch Schöneres und Bedeutenderes leiſten werde; ſein Werk ſpricht dafür. Den zarteren Stücken in ihm geben wir übrigens den Vorzug; in den kräftigeren ſteht er weniger ſelbſtändig da. Einige Gemeinſtellen (chromatiſche Gänge uſw.) wünſchten wir unterdrückt; er erinnere ſich immer des Satzes: Nur das Beſte wird fortdauern.

Eine andere nicht unbedeutende Etüdenſammlung hat wiederum H. F. Kufferath veröffentlicht**; ſeine erſte ward ſchon lobend in dieſen Blättern beſprochen. Auch dieſe Etüden geben ſich auf den erſten Blick als Kinder der jüngſten Zeit; man kennt jene Notengruppierungen, in denen fliegende Arpeggien eine ruhende Melodie einzuhüllen ſcheinen. Der Komponiſt gibt in dieſer Art wieder einige treffliche; nur ſchreibe er nicht zuviel in dieſer Kompoſitionsweiſe; ſie führt zur Manier. Bach hat 30 Exerzizen oder Variationen geſchrieben, von denen jede eine andere Phyſiognomie hat, — und dies ſchon vor 100 Jahren; er konnte freilich nicht anders und würde nicht begreifen, wie $^9/_{10}$ der heutigen

* Six Études de Concert. Op. 4.
** Werk 8.

nur die Überſchriften wegzuſtreichen. Herr Schapler tat es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichtsdeſtoweniger zählen wir ſein Werk zu den bemerkenswerten und würde es ohne dies in dieſe Revue gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt ſich oft ein Talent erkennen, und dieſes iſt dem Komponiſten in jedem Falle zuzuſprechen[484].

Einen anmutigen Zyklus von Etüden gibt uns S. Goldſchmidt*; er gehört nach dieſen Proben ſeines Talentes, den erſten, die wir von ihm zu Geſicht bekommen, mit Leib und Seele der Richtung der neuſten Zeit, aber einer ihrer edleren an. Chopin ſcheint er zumal ins Herz geſchloſſen zu haben; dabei offenbart er aber auch Eigentümliches; das Jugendlich-Schwärmeriſche, das alle ſeine Stücke durchweht, kann kaum jemandem entgehen. Auch ſchöne Kenntniſſe ſtehen ihm zu Gebote. Am liebſten ergeht er ſich in fremdartigen Tonarten; bis auf eine Etüde ſpielt das ganze Heft in Des und Fis. Steige er ſpäterhin aber auch manchmal zu menſchlicheren herab; ein junger Komponiſt, zu dem man ſich erſt durch 5 bis 6 Kreuze hindurcharbeiten muß, braucht noch einmal ſo viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptſache aber iſt, er bewahre ſich ſeine Natürlichkeit und ſchreibe dann, in welcher Tonart er wolle. Wir haben keinen Zweifel, daß Herr Goldſchmidt noch Schöneres und Bedeutenderes leiſten werde; ſein Werk ſpricht dafür. Den zarteren Stücken in ihm geben wir übrigens den Vorzug; in den kräftigeren ſteht er weniger ſelbſtändig da. Einige Gemeinſtellen (chromatiſche Gänge uſw.) wünſchten wir unterdrückt; er erinnere ſich immer des Satzes: Nur das Beſte wird fortdauern.

Eine andere nicht unbedeutende Etüdenſammlung hat wiederum H. F. Kufferath veröffentlicht**; ſeine erſte ward ſchon lobend in dieſen Blättern beſprochen. Auch dieſe Etüden geben ſich auf den erſten Blick als Kinder der jüngſten Zeit; man kennt jene Notengruppierungen, in denen fliegende Arpeggien eine ruhende Melodie einzuhüllen ſcheinen. Der Komponiſt gibt in dieſer Art wieder einige treffliche; nur ſchreibe er nicht zuviel in dieſer Kompoſitionsweiſe; ſie führt zur Manier. Bach hat 30 Exerzizen oder Variationen geſchrieben, von denen jede eine andere Phyſiognomie hat, — und dies ſchon vor 100 Jahren; er konnte freilich nicht anders und würde nicht begreifen, wie $^9/_{10}$ der heutigen

* Six Études de Concert. Oe. 4.
** Werk 8.

Komponiſten alle über die nämliche Weiſe variieren und etüdieren. Herr Kuſſerath gehört gewiß zu den beſſeren unter ihnen; es tut aber not, die jungen manchmal an die alten zu erinnern; in vielem machten ſie ſich's nicht ſo leicht. Von dieſen höchſten Forderungen an Vielſeitigkeit und Mannigfaltigkeit abgeſehen enthält die Kuſſerathſche Etüdenſammlung aber, wie geſagt, viel Schätzenswertes. Die Fertigkeit und Sicherheit des Komponiſten als Spieler zeigt ſich auch in ſeinen Kompoſitionen. In der Form ſind ſie durchgehends gelungen, wenn dieſer auch oft eine gewiſſe Breite und Umſtändlichkeit anhängt. Das Figurenwerk finden wir ſehr fleißig und zart behandelt, dies namentlich in der 4ten und 5ten. Feiner Züge voll iſt auch die 3te. Die Steigerung in den glänzenderen Nummern durch Anhäufung von Bravourformen kann ihre Wirkung nicht verfehlen. Die meiſten der Etüden eignen ſich zum öffentlichen Vortrage und verdienen dieſen mehr als manche wertloſe Kompoſition berühmter Virtuoſen.

Stephen Heller hat uns in einem Scherzo* und einer Kaprice** neue Beweiſe ſeines geiſtreichen Talentes gegeben. Beſonders glücklich finden wir das Scherzo; es iſt voll von Humor und dabei von künſtleriſcher Form; wir fühlen uns von Anfang bis Ende in der Nähe eines höchſt lebendigen, liebenswürdigen Geiſtes, der, wie er zu ſcherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen verſteht. Und ſcheint uns auch nicht alles der Erguß einer freiſchöpferiſchen Phantaſie, nicht alles unmittelbar aus dem Innerſten gefloſſen und mehr am Inſtrument gefunden, ſo müſſen wir um ſo mehr wünſchen, der Künſtler bekomme Zeit und Luſt, für Orcheſter zu ſchreiben, damit ſein bedeutender innerer muſikaliſcher Sinn ſich immer mehr von der Herrſchaft der mechaniſchen Einflüſſe befreie, denen ſich alle, die am Inſtrument erfinden, nicht leicht entziehen können. Hellers Klavierkompoſitionen tragen alle Anzeichen eines bedeutenden zukünftigen Orcheſterkomponiſten in ſich; ſie wären mit wenigen Abänderungen auf das wirkungsvollſte zu inſtrumentieren; man hört, wie ihm hier Violinen, dort Hörner uſw. vorgeſchwebt. Es wäre ſchade, wenn uns Paris, das zeitraubende Leben einen Orcheſterkomponiſten zuſchanden werden ließe, den die Natur mit ſo entſchiedener Befähigung ausgerüſtet. Den Klavierſpielern würde, wenn H. ſich der Orcheſterkompoſition zuwendete, freilich mancher Genuß entzogen werden; denn man erholt ſich von dem nichts-

* Werk 24. ** Werk 27.

würdigen Klavierpaſſagenkram gern an feſteren Gebilden, wie ſie ſinfonieartig in Hellers Kompoſitionen oft auftauchen. Wir würden aber den Genuß gern gegen den reicheren vertauſchen, den das aller Nuancen fähige Orcheſter zu bereiten imſtande iſt; und daß er auch dieſes mit der Zeit ſich untertan machen würde, dafür ſpricht ſein Talent, die Stufe, auf der er überhaupt ſchon als Muſiker ſteht. Sehen wir aber von dieſen Wünſchen ab, ſo müſſen wir nochmals eingeſtehen, das Scherzo iſt geiſtreich und fein genug, als daß wir unzufrieden ſein dürften. Allen wird freilich ſeine und ſolche Muſik überhaupt nicht zuſagen und kann es nicht. Sie zu verſtehen, zu lieben, gehört wohl mehr dazu als bloße Dilettanten-, ſelbſt Muſikerbildung. Aus dieſem ſpielenden Humor erklingt mehr als bloß muſikaliſche Erfahrung. Wer Shakeſpeare und Jean Paul verſteht, wird anders komponieren, als wer ſeine Weisheit allein aus Marpurg uſw. hergeholt; wer im Strom eines reich bewegten Lebens anders, als wer den Kantor ſeines Ortes für das Ideal möglicher Meiſterſchaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernſten Studien. Eine andere als bloß muſikaliſche Bildung und Erfahrung ſpricht auch aus den Kompoſitionen unſeres jungen Künſtlers; wir wollen nichts hineinklügeln, aber wir wiſſen, das iſt nicht für jedermann. Auch in der Kaprice findet ſich Ausgezeichnetes: doch ſteht ſie an Naivität, an Grazie gegen das Scherzo zurück. Die Geſangſtelle darin ſcheint uns karg; dagegen ſprüht auch in ihr humoriſtiſches Feuer unausgeſetzt, wie man das Ganze einem künſtlichen Feuerrade vergleichen möchte, das uns in ſeinem buntfarbigen Umſchwunge eine Weile ergötzen will. Das Creſcendo (Seite 11 und 12) macht eine ſinfonieartige Wirkung, ohne ins Triviale der gewöhnlichen Creſcendos zu fallen: wir kennen nichts Ähnliches für Klavier, der Spieler kann ſich hier im größten Glanze zeigen. —

Von Hermann von Löwenſkiold liegen uns zwei Hefte Charakterſtücke* vor; ſie haben die Überſchriften: »An die Entfernte«, »Venetianiſches Gondellied«, »Der Wunſch«, »Die Elfenſchwärme«, »Aufregung«, und ſprechen ſich demgemäß aus. Der Komponiſt iſt zwar zu einer entſchiedenen Selbſtändigkeit noch nicht vorgedrungen; die Richtung aber, die er verfolgt, zeigt ſich als eine edlere. Vieles ſagt uns namentlich in der Anlage zu; die Ausführung läßt manches vermiſſen. Eine gewiſſe Flucht des Fertigwerdenwollens macht ſich hier und da bemerkbar; nicht alle Stücke ſind gleichmäßig, künſtleriſch ruhig abgeſchloſſen. Überall aber

* Werk 12.

blickt Talent hindurch, und was zur Meiſterſchaft noch fehlt, möge Zeit und Fleiß dem jungen ſtrebenden Künſtler erreichen helfen.

Hier erwähnen wir gleich noch ein Werk eines anderen jungen däniſchen Komponiſten: 12 Kapricen von Emil Horneman*, das uns durch ſeinen bedeutenden Umfang wie durch den erfreuenden Inhalt gleichmäßig überraſchte. Schon die Form der Stücke, eine Mittelart zwiſchen Etüde und Kaprice, müſſen wir eine glücklich-getroffene nennen. An die Etüde erinnern ſie durch ihre Abgeſchloſſenheit, durch das öftere Feſthalten der einmal gefundenen Figur, vermeiden aber, an das Kapriccio anſtreifend, das Ängſtlich-Mechaniſche des Zweckes, wozu oft die Etüde den Komponiſten verleitet. Die Muſik an ſich trägt einen heiteren, wohltuenden Charakter. Nirgends ſtößt uns Außerordentliches, Genialiſches auf: ſelbſt hinter den kühneren Anläufen birgt ſich ein beſcheidener Sinn, der ſchnell zurückhält, wo ihn die Sicherheit im Wohlbekannten zu verlaſſen droht. Der Komponiſt will mit einem Worte nicht mehr leiſten, als er kann, und dies behagt immer, wenn er die triviale Sphäre überhaupt hinter ſich hat. Sein Drang, überall geregelte Kunſtformen zu geben, verleitet ihn freilich oft zur Breite, und wir erhalten in den zweiten Teilen meiſt nur die Parallelſtellen des früher Dageweſenen, ohne daß er einen neuen Aufſchwung verſuchte: aber es iſt uns dieſe Breite noch immer lieber als platte Formloſigkeit, die nicht weiß, was ſie will. Damit raten wir aber dem jungen Künſtler keineswegs an, bei dem Gewonnenen zu verharren, ſich nicht in ſchwierigeren Formen zu verſuchen, ſeiner Phantaſie nicht neue Gebiete zu eröffnen. Im Gegenteil, wir ſetzen dies voraus. Im tauſendfachen Durcheinander der Gegenwart würde ſeine ſanfte Stimme nur ſpurlos verhallen. Will er mehr, ſo iſt es an ihm, ſich zu kräftigen, den höheren Streitern ſich anzuſchließen. Einſtweilen dürfen wir dies ſein erſtes Werk, mit dem er ſich auf ſo ehrenvolle Weiſe eingeführt, allen, die ſich an einer weichen klangvollen Muſik erfreuen wollen, auf das beſte empfehlen[485].

Wir ſprachen zum Schluß unſeres letzten Artikels [486] von Kompoſitionen zweier junger däniſcher Muſiker, von Löwenſkiold und Horneman; ſoeben wird uns eine neue Klavierkompoſition eines dritten, gleichfalls jungen Dänen N. W. Gade mitgeteilt, desſelben, der ſchon durch ſeine Ouvertüre »Oſſian« ſich bekanntgemacht, ſo reiche Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Scheint er auch im Orcheſter in ſeinem eigentlichen

* Werk 1. 4 Hefte.

Elemente, so verrät doch auch die erste Klavierkomposition, die mit seinem Namen vor uns liegt, den kenntnisreichen Musiker und jedenfalls ein inniges poetisch-musikalisches Gemüt; sie heißt »Frühlingsblumen« und besteht aus drei kleinen Stücken, die diesen Titel zu tragen vollkommen verdienen. Es sind eben stille bescheidene Kinder seiner Phantasie, hier und da an ähnliche Mendelssohns, auch Henselts erinnernd, doch auch fesselnd durch die eigene nordische Färbung, die schon in der Ouvertüre »Ossian« zu bemerken war. Was ist doch alles Virtuosengeklimper gegen solch anspruchlose sittige Musik! Aber die Gegenwart fängt an zu erkennen, und „die sich selbst erniedrigen, sollen erhöhet werden". Doch genug der Worte über die kleine Komposition, die für sich selbst spricht.

In den sechs »Romanesken« von Gustav Nottebohm* wird jedermann etwas anderes zu finden hoffen, als sie bieten; es sind Stücke der schlichtesten bürgerlichsten Art, daß man den Titel beinahe für eine Ironie halten könnte. Wie dem sei, ein guter Kern läßt sich unter der unscheinbaren, oft herben Schale nicht verkennen. Aus einigen größeren Kompositionen desselben Verfassers, die an einem andern Orte zu besprechen sind, geht dies noch deutlicher hervor. Hier, scheint es, wollte er nur etwas Leichtes, den Verlegern Gefälliges liefern.

Eine Phantasie von F. E. Wilsing** rief uns eine frühere in diesen Blättern schon besprochene Komposition desselben ins Gedächtnis. Was damals anerkannt wurde, findet sich auch hier wieder bestätigt. Der Komponist gehört einer gründlichen Schule an und scheint sich immer freier zu entwickeln. In seiner Phantasie ist Sinn und Ordnung, für eine Phantasie eher zuviel als zuwenig. In einer Zeit, wo dies schöne Wort so oft gemißbraucht worden, sei aber jeder Versuch, es wieder zu Ehren zu bringen, mit Auszeichnung genannt, auch wenn er sich zum Extreme neigte. Bei aller Anerkennung des Komponisten würden wir's nicht ungern sehen, wenn sich seiner zuweilen auch jene Grazie bemächtigte, die den Ernst erst liebenswürdig macht. Einige altmodische Fiorituren (im 1sten Teile) wünschten wir gänzlich unterdrückt; durch Schönpflästerchen usw. wird die klassische Zeit noch nicht zurückgebracht. Doch das sind Kleinigkeiten. Der Verfasser muß sich durch das überwiegende Gute seines Werkes die Achtung aller gebildeten Musiker erwerben; möge ihn das ermuntern zu fortgesetztem Streben. Das liebste in der Phantasie ist uns übrigens der 2te Satz. Die Fuge zum Schluß hat im Thema

* Werk 2. ** Werk 10.

Ähnlichkeit mit dem des letzten Satzes der Sonate in A-dur von Beethoven, verrät sonst aber den tüchtigen Musiker, wenn wir auch nicht alles in ihr sehr wohlklingend finden können.

Wir beschließen unsern Überblick mit einigen Bemerkungen über drei neu erschienene Sonaten, deren Verfasser Adolph Reichel, Ignaz Lachner und Theodor Kullak sind.

Die erstere scheint uns der erste Versuch in dieser schwierigen Kunstform, die lobenswürdige Arbeit eines fleißigen Schülers. Vom Druck hätten wir abgeraten, wir sind überzeugt, ähnliche Sonaten werden in Deutschland jährlich zu Hunderten komponiert. Wer in einer Gattung, die so herrliche Muster aufzuweisen hat, nichts Eigenes, nichts durch und durch Meisterhaftes zu geben vermag, bleibe zurück. Der Verfasser, wenn er sonst klar mit sich, wird zugestehen, daß vor solchen Forderungen sein Werk allerdings verschwindet. Daß er nach guten Vorbildern gearbeitet, zeigt jede Seite seiner Komposition; manches erscheint auch gelungener. Das Ganze macht aber keinen andern Eindruck als den der Kopie. Eine gewisse Trockenheit hängt dem Verfasser vielleicht noch von den Studienjahren an, vielleicht fehlte ihm auch ein rechter Meister, der das Talent in ihm lebendig zu machen verstand. Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach, aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsichern Flug zu lenken verstehen. Mit einem Worte, der Komponist ist noch in pedantischen Begriffen befangen; eine Sonate soll kein Pensum sein, die feinste Blüte der Meisterschaft duftet uns aus den Musterwerken der Gattung entgegen. Darum fort mit den Terzen- und Sextengängen, wie sie in der vorliegenden Sonate so häufig vorkommen; das ist die schlechte Klassizität, der Perückenstil. Solche und ähnliche Stellen fallen doppelt auf, da der Komponist hin und wieder seinen Gedanken eine interessantere Wendung zu geben versteht; so beginnt der Mittelteil im 1sten Satz sehr glücklich, so erhebt sich die letzte Seite der Sonate zu freierem Schwunge, so gefällt uns manches im Scherzo, wenn auch die zweite Stimme zu Anfang desselben nicht nach Meisterart auftritt. Aus diesen Beispielen möge der Verfasser in etwas einsehen, wo wir ihm beistimmen, wo nicht. In keinem Falle aber halte ihn je ein Tadel ab, rüstig fortzuschreiten. Nur einige der größten Geister haben mit ihrem Werk 4 gleich ein Meisterstück geliefert.

Über die Sonate von J. Lachner* können wir uns kurz fassen: sie

* Werk 20.

iſt offenbar das Werk eines ſehr routinierten Muſikers, der ſeinen Stoff zu ordnen und zu beherrſchen verſteht. Das fließt wie vom Born, immer glatt und ruhig fort. Wir finden kaum etwas auszuſetzen an Form und Schreibweiſe. Damit iſt aber auch beinahe alles geſagt; Anſprüche an Erfindung, an Neuheit kann ſie keine machen. Im übrigen mag der Komponiſt vorzugsweiſe im Orcheſterſatz geübt ſein; gewiſſe Gemeinſtellen, die im Orcheſter Effekt machen, auf dem Klavier aber ſich leicht trivial ausnehmen, wünſchten wir gänzlich beſeitigt. Die Fortſchritte neuerer Klavierkomponiſten, die Wirkungen, die ſie ihrem Inſtrumente abgewonnen, ſcheinen dem Verfaſſer ganz fremd geblieben zu ſein. Die Sonate verſetzt uns ſomit in die Haydn-Mozartſche Periode, ohne eine Haydn-Mozartſche zu ſein. Doch auch gegen ſolche Werke, wenn ſie ſonſt nicht ungeſund ſind, wollen wir kein Verdammungsurteil ausſprechen; für eine gewiſſe Mittelklaſſe von Spielern muß ja auch geſorgt ſein, und die Anſprüche dieſer befriedigen ſolche und ähnliche Werke vollkommen.

Noch liegt uns die Sonate von Th. Kullak*, die intereſſanteſte, aber auch barockeſte unter den drei genannten, vor; eine wahre Hexenküche, das gärt und kocht unaufhörlich durcheinander. Nur im Mittelſatz bricht ein ſanfter Mondſtrahl hindurch. Ohne Vergleich, der Komponiſt hat Geiſt und Phantaſie und mag ein brillanter Spieler ſein. Nicht alles können wir Muſik in ſeinem Werke heißen; zieht man einzelnen Gedanken das beſtechende glänzende Gewand ab, ſo erſcheinen ſie oft dürftig genug. Oft aber erhebt ſie ſich auch zu edlerem Ausdruck, und dies gibt uns Hoffnung auf ſeine Zukunft als Künſtler, daß dieſer nicht dem eitlen Virtuoſenweſen unterliegen werde. Zu tun bleibt ihm freilich noch manches übrig; fragt er, was? ſo antworten wir: habt nur helle Köpfe, und ſpielt eure Sonaten nach einer Beethovenſchen, Mozartſchen, und ſeht dann zu, wo der Unterſchied liegt. Was die Finger ſchaffen, iſt Machwerk; was aber innen erklungen, das ſpricht zu allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib. —

* Werk 7.

1843 und ſpäter.

Lieder und Geſänge. — Konzertouvertüren für Orcheſter. — Sinfonien für Orcheſter. — Antonio Bazzini. — Etüden für Pianoforte. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Konzert und Konzertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter. — Lieder und Geſänge. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Zwei Preisſonaten. — Aphoriſtiſches. — Die »Sommernachtstraum«-Muſik. — Niels W. Gade. — Theaterbüchlein. — Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln.

112. Lieder und Gesänge.

Theodor Kirchner, Zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Werk 1.

Im jüngsten deutschen Sängerwald möchten diese ersten Blüten eines noch sehr jugendlichen Kompositionstalents mit zu den charakteristischsten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, so scheint doch alles aus so innerer Fülle geflossen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an, und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen*. Im Zusammenhange mit der fortschreitenden Dichtkunst ist der Franz Schubertschen Epoche bereits eine neue gefolgt, die sich namentlich auch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinstruments, des Klaviers, zunutze machte. Der Komponist nennt seine Lieder auch »Lieder mit Pianoforte«, und es ist dies nicht zu übersehen. Die Singstimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten, und so ist's recht, wenn darunter nicht der Gesang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieser junge Komponist zu achten. Seine Lieder erscheinen häufig als selbständige Instrumentalstücke, die oft kaum des Gesanges zu bedürfen scheinen, um eine vollständige Wirkung zu machen; sie sind oft nur wie Übersetzungen der Gedichte für das Klavier, gewissermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Gesang in ihnen erscheint daher oft wie ein leises Hinlispeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meistens in der Begleitung. Daß es dem Komponisten an melodischer Kraft fehle, wird niemand sagen können, aber sie stützt sich noch zu sehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt noch einen zu sehr instrumentalen Charakter. Wo aber überall so viel Talent, wirklich poetische Anlage hervorblickt, da ist nicht zu fürchten, daß der Komponist stehen bleibe.

* Zwei Hefte sehr genialer Klavierstücke, die soeben (1852) erschienen, haben die Prophezeiung wahrgemacht.

Schon in den ersten Versuchen Talentvoller läßt sich eine gewisse Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen stärkeren Druck der Kritik nicht scheut, und diese Fähigkeit, wie die Bescheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, scheint auch unserm Liederkomponisten innezuwohnen, die er sich denn immer erhalten möge.

Der vorherrschende Charakter der Lieder ist der des Schwärmerischen, Sehnsüchtigen, die Wahl der Gedichte (von Heine, K. Beck, J. Mosen) eine dementsprechende. Das süße Wühlen in Frühlingsgedanken, das sehnende Gefühl des Weiterschweifenwollens über Berg und Tal, wie es unsere Dichter so oft, so schön ausgesprochen — darin ergeht sich auch der junge Musiker am liebsten; solche Gedichte gelingen ihm am besten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erstere, eben weil der Hauptausdruck meist in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, sondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendsten Stücke halten wir die Heineschen; sie sind vorzugsweise schwärmerisch und mit Liebe komponiert, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In andern, wie in Nr. 9, stören einige etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Komponisten vielleicht gerade recht überschwänglich zumute war, aber zum Schaden der sichern schönen Form, die er nicht mehr zu beherrschen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieser Zeilen bestätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man schreibe sich schon jetzt den Namen dieses talentvollen Musikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

---

113. Konzertouvertüren.

Julius Stern, »Geistliche Ouvertüre«.

Werk 9. Partitur.

Das Titelblatt besagt, daß der Komponist für die Ouvertüre von der Akademie der Künste in Berlin die große Kompositionsmedaille erhalten hat. Man darf mithin etwas erwarten. Aber es scheint, die musikalische Sektion jener Akademie hat kein Glück mit ihren Preisen; es sind sogar Schnitzer in der Ouvertüre stehen geblieben — so S. 7, Takt 6 die Oktaven zwischen der 1sten Violine und Baß, ebenda Takt 12 in denselben Stimmen —, auf die die Prüfenden doch wenigstens vor dem

Drucke aufmerksam machen mußten, vom Geiste der Erfindung gar nicht zu reden. Denn wo sollte dieser auch herkommen bei einem Thema wie dem, das dem Komponisten aufgegeben wurde? Gegen den letzteren haben wir nichts, er hat sein Talent in mancher anmutigen Gesangkomposition schon betätigt, aber gegen die Akademie, die ein solches Thema aufgab und einer solchen in jedem Falle mit Unlust gemachten Bearbeitung eine öffentliche Anerkennung erteilte. Wie gesagt, die Ouvertüre ist nichts als eine ganz mechanisch gemachte Variation eines abgedroschenen Fugenthemas, wie sie jeder halbweg vorgerückte Schüler in jeder Stunde schreiben muß. Im kleinsten Liede des Herrn Stern steckt mehr Grund zu einer Medaille als in dieser ganzen Ouvertüre.

P. Lindpaintner, »Kriegerische Jubelouvertüre«.

Werk 109. Partitur.

Was man von ihr zu erwarten hat, spricht der Titel aus. Es ist ein Gelegenheitsstück zur 25jährigen Regierungsfeier des Königs von Württemberg komponiert und tritt mit allem möglichen Pomp auf, wie er bei solcher Gelegenheit an Ort und Stelle ist. Weber gab für diese Gattung den Ton an; seine »Jubelouvertüre« ist noch nicht übertroffen worden. Das „God save the king" benutzte, wie schon Weber, dann Marschner, Leibrock u. a., so auch Lindpaintner. Dazwischen bringt er aber Kriegsgetümmel und Siegesmarschähnliches an, wodurch sich diese Ouvertüre von ähnlichen unterscheidet. Man kann glauben, daß ein so gewandter Instrumentator, als welcher Lindpaintner bekannt ist, zu solchem Bild die rechten Farben zu nehmen verstanden. Ein großer Effekt kann nicht ausbleiben. Auf dem Klavier nimmt sich das Stück gar nicht aus, es ist, als wenn man nach einer großartigen militärischen Revue sich eine Schachtel Soldaten aufstellen wollte.

Julius Rietz, Ouvertüre zu »Hero und Leander«, für das Pianoforte zu vier Händen.

Werk 11.

Ein schönes bedeutendes Werk. Die neue Zeitschrift, scheint uns, hat ein Unrecht gegen diesen würdigen Künstler gutzumachen: wir finden nämlich die frühere Ouvertüre desselben[487] in einem früheren Jahrgange in unerschöpfender und zuwenig anerkennender Weise besprochen, wovon die Schuld allerdings sein mag, daß dem damaligen

Referenten nur der Klavierauszug vorlag, und daß er sie noch nicht vom Orchester aufführen gehört hatte. Wir müssen dies aber hier anführen, weil uns jene erste Ouvertüre die glückliche Vorgängerin der 2ten scheint, weil, was dort fruchtbarer Keim, sich hier zu reiferer Entfaltung bereits entwickelt hat, weil, wenn schon dort ein höchst bedeutendes Streben, von einem nicht minder bedeutenden Talente getragen, sich geltend machte, dies von der späteren andern Ouvertüre in noch größerem Maße zu sagen ist. In der Tat, eine Zeit, die solche Werke hervorbringt, solche tüchtige Talente aufzuweisen hat wie Rietz u. a., braucht vor einer entschwundenen großen Periode nicht so sehr zu erröten, wie einige Zurückgebliebene uns so gern einreden möchten, und darf auch mit Zuversicht auf eine noch ergiebigere Zukunft hoffen. Talent und Kenntnis reichen sich in diesem Werke die Hand zum schönen Bunde; es ist kaum ein unkünstlerischer Takt in ihm, wenn wir einige leise Anklänge an bekannte Werke ausnehmen. Hätte der Komponist diese letzteren zu tilgen gesucht, wir würden ihm die Ouvertüre, wie sie jedenfalls das Beste ist, was er bis jetzt gegeben, auch als sein ganz und gar ihm zugehöriges Eigentum anrechnen. Namentlich die Stelle zu Ende der 10ten und 11ten Seite störte uns als zu Mendelssohnisch; viel weniger eine andere, die an Stellen der »Coriolan«-Ouvertüre und der 9ten Sinfonie von Beethoven erinnern, aber mehr im verwandten Charakter als, wie dort, in der melodischen Führung. Diese einzelnen Takte abgerechnet, haben wir allen Respekt vor der Komposition. Die Beherrschung der Form, die er vorzugsweise breit anlegt, die Erfindung, Bedeutsamkeit und Schönheit der einzelnen Motive, die äußerst edle Haltung des Ganzen, das alles ist gern und freudig anzuerkennen. Und daß wir die Hauptsache nicht vergessen, die Instrumentation, die uns bis auf einzelne etwas dichte, vielleicht noch zu lichtende Stellen ganz meisterhaft und im einzelnen ganz originell dünkt. Wir haben die Ouvertüre zweimal hier in Leipzig gehört; sie hat beidemal diesen schönen Eindruck auf uns gemacht, und wir zweifeln nicht, daß sich dieser, je mehr das Orchester sie kennen lernt, noch steigern wird, wie dies bei der 1sten Ouvertüre von Rietz schon der Fall war. Denn schwer ist sie, sehr schwer, in den einzelnen Instrumenten wie im Ensemble aller. Sorgfältig einstudiert, mit Liebe und Verständnis ausgeführt, wird und muß sie aber auch einen lohnenden Erfolg bringen.

Wir haben noch nichts über das Sujet gesagt; aber wer kennt jene rührende Sage nicht, die uns schon der alte Musäus in so anmutiger

Weise erzählte? Im übrigen gestehen wir, in Verlegenheit zu sein, wenn wir dem Schluß eine Auslegung geben sollten. Ist es die letzte Nacht der Liebenden, die der Tondichter schildern wollte, oder schwebte ihm nur das glückliche Liebespaar vor? Wir wissen's nicht: aber eine so freudige Erhabenheit erklingt aus dem Schluß, daß wir weiter nicht nachgrübeln und dem Künstler nur noch die Versicherung unserer Hochachtung aussprechen wollen und im speziellen unsern Dank für den reizenden Flötenlaufer, für den rührenden Gesang der Klarinette gleich im Anfange, für die brausenden Violoncells in der Einleitung, für die Trompeten am Schlusse, wo es D-dur wird, und für so vieles, was ihm im Innern lebendig erklungen, auch in allen, die ihm nachzufühlen verstehen, lebendig wiedererklingen muß. —

---

114. Sinfonien für Orchester.

Der letzte Bericht der Zeitschrift über neu erschienene Sinfonien reicht bis zum Januar 1841. Den wenigen, die seitdem gedruckt worden, ist der heutige gewidmet; ihre Komponisten sind: R. Schumann, F. Müller (in Rudolstadt), W. Attern, Spohr, Mendelssohn.

Von der Sinfonie des ersteren erwähnen wir nur historisch, daß sie in Orchesterstimmen und vierhändigem Klavierauszug erschienen ist und in B-dur steht. Von der des Zunächstgenannten können wir, da uns keine Partitur im Augenblick vorliegt, nur aus der Erinnerung anführen, daß sie das Werk eines praktisch routinierten Musikers, klar und fleißig gearbeitet ist und manche Anklänge an die Art und Weise älterer Meister, wohl auch an Spohr, zu Gehör bringt. In diesem Sinne wurde sie schon früher nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig besprochen.

Von der Sinfonie von W. Attern (Werk 16) liegt uns außer den bei Mompour in Bonn gestochenen Stimmen auch die geschriebene Partitur vor. Es ist die zweite des Komponisten; ein Urteil über dessen 1ste steht Bd. XIII Nr. 49, das wir beinahe wörtlich auch für die 2te abschreiben möchten. Sie hat, wenn wir nicht die Verbindung der Einleitung, die aus H-moll geht, mit dem Allegrosatze, der wie die andern Hauptsätze in D-dur komponiert ist, ausnehmen, fast gar nichts Auffallendes an sich, so wenig wie etwa ein Bach, der durch stille Wiesen hinfließt; wir ergötzen uns, solange wir ihn sehen; mit andern tieferen Eindrücken verschwindet

natürlich der leichtere. Das Idyllische, Beschränkte und Genügliche des Werkes liegt im vorigen genugsam angedeutet. Zu loben hätten wir nur noch den Musiker, der sein Material klug verwendet und zierlich und reinlich zu instrumentieren versteht. Die mitwirkenden drei Posaunen scheinen uns, dem ganzen Charakter der Sinfonie nach, allein überflüssig; wo Flöten und Hoboen ausreichen, einen Gedanken auszusprechen, da können jene Instrumente sogar verderben. Bescheidenen Ansprüchen, wie man sie etwa in kleineren Städten hat, wie sie kleinere Orchester zu erfüllen vermögen, genügt denn diese freundliche Sinfonie vollkommen. Wohl dem, der seine Kräfte kennt; er wirkt im engen Kreise dasselbe, was der Höherbegabte in weiten. Der Komponist ist in dem Falle; bleibe er auch nicht stehen und bilde sich in steter Progression weiter; die Achtung der Welt wird ihm nicht entgehen.

Von Spohr liegen uns zwei neue Sinfonien vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren erschienen. Die erste (von den sieben, die er geschrieben, die sechste) wurde schon nach ihrer ersten Aufführung in Leipzig in diesen Blättern ziemlich ausführlich besprochen, es ist seine historische (Werk 116). Wir wüßten dem früher Gesagten kaum etwas zuzusetzen. Es hieß dort u. a.: „Eine merkwürdige Erscheinung bleibt es gewiß, daß in unserer Zeit schon mehre Versuche gemacht wurden, uns die alte vorzuführen usw. Man kann nichts dagegen haben; die Versuche mögen als Studien gelten, wie ja die Gegenwart neuerdings ein Wohlgefallen am Rokokogeschmack zeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige, abgeschlossene Meister, er, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen, der immer beim ersten Tone zu erkennen — dies muß wohl allen interessant erscheinen. So hat er denn auch die Aufgabe gelöst, wie wir beinahe erwarteten; er hat sich in das Äußere, die Form verschiedener Stile zu fügen geschickt; im übrigen bleibt er der Meister, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form seine Eigentümlichkeit noch schreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter sich nirgends leichter verrät, als wenn er sich maskiert. So ging Napoleon einstmals auf einen Maskenball und war kaum einige Augenblicke da, als er schon — die Arme ineinander schlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: ‚Der Kaiser‘! Ähnlich konnte man bei der Sinfonie in jedem Winkel des Saales den Ausruf ‚Spohr‘ und wieder ‚Spohr‘ hören.“ — Diesen Worten, die unmittelbar nach dem zuerst empfangenen Eindrucke niedergeschrieben wurden, wüßten wir,

wie gesagt, auch jetzt, wo wir das Werk in der gedruckten Ausgabe kennen gelernt, nur wenig hinzuzufügen. Einzelne seine schöne Züge entdecken sich natürlich in jedem Werke Spohrs, je mehr man mit ihm vertraut wird, und so möchten wir auch an dem früher ausgesprochenen Urteile über den letzten Satz der Sinfonie einiges mildern, dem wir damals eine ironische Absicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat sich übrigens nicht schon in den letzten drei Jahren manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht manches anders schreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meisters werden noch die ersten Strahlen einer besseren Zeit umleuchten, als er sie in dem Schlußsatze seiner Sinfonie charakterisierte. Am besten aber widerlegte sich Spohr selbst durch seine neueste Sinfonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu seinem Lobe sagen, das nicht schon gesagt worden! Das Werk ist aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt sich in der Eigentümlichkeit seiner Entstehung, Form und Ausdrucksweise nur mit der früheren Spohrs, der »Weihe der Töne«, vergleichen. Wie dort, wählte er sich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein gesagten Hauptüberschrift »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein besonderes Motto hat. Mit andern Worten, der 1ste Satz schildert die Kinderwelt, der 2te die Gefahren des Jünglings-, wohl auch des Lebens des Mannes, der 3te endlich den Sieg des Guten über das Böse. Wir gestehen, ein Vorurteil gegen diese Art des Schaffens zu haben, und teilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Komponieren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll. Wie gesagt indes, das Vorurteil haben wohl manche, auch Nicht-Gelehrte, und hält uns daher ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag' ich: „Vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein.“ Es ist eben ein Unterschied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet oder ein anderer. Drum wird auch niemand der Spohrschen Sinfonie ihre Schönheiten wegphilosophieren können, eben weil es etwas anderes ist, wenn er sich ausnahmsweise eine Aufgabe stellt oder ein Anfänger der Kunst. Über all dieses ist schon bei der »Weihe der Töne« hin und her geredet worden, und der Kampf fängt schon wieder an aufzulodern über das Etwas-sich-nicht-denken-sollen beim Komponieren und das Gegenteil. Die Philosophen denken

ſich die Sache auch wohl ſchlimmer, als ſie iſt; gewiß, ſie irren, wenn ſie glauben, ein Komponiſt, der nach einer Idee arbeite, ſetze ſich hin wie ein Prediger am Sonnabendnachmittag und ſchematiſiere ſein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß, ſie irren. Das Schaffen des Muſikers iſt ein ganz anderes, und ſchwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, ſo wird er ſich doch nur erſt dann glücklich in ſeiner Arbeit fühlen, wenn ſie ihm in ſchönen Melodien entgegenkommt, von denſelben unſichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer", von denen Goethe irgendwo ſpricht. Drum, behaltet euer Vorurteil, zugleich aber prüft, und laßt die Pfuſchereien des Schülers nicht den Meiſter entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieſer neuſten Sinfonie Spohrs ein Zauber ausgegoſſen wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht ſagen, daß uns beſonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklängen, andere, als wir ſchon von Spohr gehört; aber dieſe Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Kolorits zu erhöhen, kam dem Komponiſten freilich zu ſtatten, daß er ſich zwei Orcheſter zu ſeiner Verfügung ſtellte, und das iſt auch eine von den Ideen, auf die nicht jeder fällt oder, fällt er darauf, ſie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört ſchon zur Beherrſchung eines Orcheſters in der Partitur ein Meiſter, ein wieviel größerer, wenn er mit zweien zu tun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen ſchwerlich finden, und ſie iſt in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünſchen. Intereſſant wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer ſolchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerſte von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte ſie nicht einmal benutzt, und ſie liegt viel mehr im Charakter des Meiſters im Zarten und Feinen wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erſte Doppelquartett ſchrieb, wie ſchon in dieſen Blättern ausgeſprochen wurde.

Zwei Orcheſter ſind denn in der Sinfonie tätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat und (ohne die ſtarken Meſſing- und Schlaginſtrumente) nur einfach beſetzt werden ſoll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einſtimmig ſpielen, die gewöhnliche ſtarke Beſetzung verlangt. Daß dieſe ungewöhnliche Art der Inſtrumentation der Aufführung an manchen Orten hinderlich ſein wird, iſt natürlich; im übrigen halten wir die Sinfonie für nicht ſo ſchwierig wie z. B. die »Weihe der Töne«.

Weicht denn die Sinfonie in vielem vom Herkömmlichen ab, so auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erste, ein Gemälde seligen Kinderlebens, ist nach einer langsamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten sich vor uns aus, und unter einem wolkenlosen Himmel spielen die Kinder zu Scharen; dazwischen sieht man wohl auch das wehmütig lächelnde Auge des Meisters selbst, und wie er sich gern seiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir schon oben nach dem Inhalte des Mottos bezeichnet. Er schildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenschaftliches Allegro; auch hier sieht überall der edle Meister selbst durch, der die Verirrungen seines Lieblings (einen Helden der Sinfonie angenommen) gleichsam selbst mit zu beklagen scheint.

In diesem Satze ist mir eine einzige Stelle aufgefallen, von der mir scheint, daß sie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die sich der Komponist davon versprochen; es ist dies das Solo der Violine des 1sten Orchesters, die gegen die Massen des andern nicht aufkommen kann und zu dünn klingt. Eine Verstärkung wäre natürlich sehr leicht zu erreichen gewesen; aber es scheint, der Komponist lege Gewicht darauf, daß ein einziger sie spiele, und wir glauben seine Idee zu verstehen. So wäre denn von einstudierenden Dirigenten darauf zu sehen, daß das 2te Orchester mit seiner Stärke möglichst an sich halte.

Im dritten Satze sehen wir den Dichter nun ganz auf seinem Felde; der Böse entflieht, und die Kraft des Guten siegt. In der Erfindung der Themas erinnert dieser an anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geschriebenen Trios in E-moll, und auch der Schluß erinnert an den der »Weihe der Töne«, ohne deshalb einen schönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So schließt der Meister. Laßt uns ihm folgen, in der Kunst, im Leben, in seinem ganzen Streben! Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, ist wahrhaft rührend. Er sei uns mit unsern größten Deutschen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Sinfonie von F. Mendelssohn-Bartholdy* waren wohl alle, die die glänzende Bahn dieses seltenen Gestirns teilnehmend bisher verfolgt, auf das höchste gespannt. Man sah ihr wie gleichsam

* Werk 56.

seiner ersten Leistung auf dem sinfonistischen Gebiete entgegen; denn seine wirklich erste Sinfonie in C-moll fällt beinahe in die früheste Jugendzeit des Künstlers, seine zweite, die er für die Philharmonische Gesellschaft in London schrieb, ist durch den Druck nicht bekannt worden; die Sinfoniekantate endlich, der »Lobgesang«, kann nicht als eine rein instrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze seiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Sinfonie: in allen andern Gattungen hatte er sich schon fruchtbar gezeigt.

Wir wissen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Sinfonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelssohns Aufenthalt in Rom fallen; die eigentliche Vollendung geschah aber erst in jüngster[488]. Zur Beurteilung ihres ganz besondern Charakters ist dies gewiß interessant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entschwundene Zeit erinnert, und diese nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergessen, so mögen wohl auch die Phantasie des Meisters, als er jene alten, im schönen Italien gesungenen Melodien wieder in seinen Papieren fand, holde Erinnerungen umspielt haben, so daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieses zarte Tongemälde entstand, das einen wohl, wie etwa die italienische Reisebeschreibung in Jean Pauls »Titan«, die Trauer, jenes gesegnete Land nicht gesehen zu haben, auf eine Weile vergessen machen könnte. Denn daß durch die ganze Sinfonie ein eigentümlicher Volkston weht, ist schon mehrfach ausgesprochen worden, — ein ganz phantasieloser Mensch nur wird dies nicht merken. Das besondere reizende Kolorit ist es denn auch, das, wie der Franz Schubertschen Sinfonie, so der Mendelssohnschen eine besondere Stelle in der Sinfonieliteratur sichert. Das herkömmliche Instrumentalpathos, die gewohnte massenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts, was etwa wie ein Überbieten Beethovens aussähe, sie nähert sich vielmehr, und hauptsächlich im Charakter, jener Schubertschen, mit dem Unterschiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeunerisches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelssohns unter italienischen Himmel versetzt. Darin liegt zugleich ausgesprochen, daß der jüngeren ein anmutig gesitteter Charakter innewohnt, und daß sie uns weniger fremdartig anspricht, indes wir freilich der Schubertschen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zusprechen müssen.

In der Grundlage zeichnet sich die Sinfonie Mendelssohns noch durch den innigen Zusammenhang aller vier Sätze aus; selbst die melodische

Führung des Hauptthemas in den vier verschiedenen ist eine verwandte; man wird dies auf eine erste flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet sie denn mehr als irgendeine andere Sinfonie auch ein engverschlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verschiedenen Sätzen nur wenig voneinander ab. Der Komponist wünscht auch selbst, wie er in einer Vorbemerkung sagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hintereinander spiele.

Was das Rein-Musikalische der Komposition anlangt, so ist wohl über deren Meisterlichkeit niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im ganzen und der Bindeglieder im einzelnen stellt sie sich neben seine Ouvertüren; an reizenden Instrumentaleffekten ist sie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu schmücken versteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und interessant das Detail ohne Überladung und philisterhafte Gelehrttuerei, davon gibt jede Seite der Partitur neue Beweise.

Die Wirkung der Sinfonie auf das Publikum wird zum Teil mit von der größeren oder mindern Virtuosität des Orchesters abhängen; dies ist freilich immer so, hier aber, wo weniger die Kraft der Massen als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Instrumente in Anspruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt sie zarte Bläser. Am unwiderstehlichsten wirkt das Scherzo; es ist in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden; die Instrumente sprechen darin wie Menschen.

Der Klavierauszug ist vom Komponisten selbst und mithin gewiß das treueste Abbild, das gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orchesterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Sinfonie wird widerstreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichsam kreisförmig abrundend, an den Anfang des ersten erinnert. Wir können ihn nur poetisch finden, er ist wie der einem schönen Morgen entsprechende Abend. —

115. Antonio Bazzini.

Das Publikum fängt seit kurzem an, einigen Überdruß an Virtuosen merken zu lassen, und (wie sie es schon öfters gestanden hat) diese Zeitschrift auch. Daß dies die Virtuosen selbst fühlen, scheint ihre neuerdings entstandene Auswanderungslust nach Amerika zu beweisen, und es gibt manche ihrer Feinde, die dabei den stillen Wunsch hegen, sie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, alles in allem erwogen, zum Besten der Kunst hat die neuere Virtuosität nur wenig beigetragen. Wo sie uns aber in so reizender Gestalt entgegentritt wie bei dem obengenannten jungen Italiener, da lauschen wir gern noch stundenlang, — in kurzem sei es gesagt, es hat mir seit Jahren kein Virtuos so innige Freude gemacht, mich so wohlig und glücklich gestimmt als A. Bazzini[488]. Er scheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu sein, als er es verdient. Die norddeutschen Publikums entschließen sich nun einmal schwer, einem Künstler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, so hilft ihnen das schon eher über die Zweifel hinweg. Bazzini kam fast ohne allen Namen hierher, trat anspruchslos auf; im Geräusch der Messe ist's ohnedies schwerer, sich bekanntzumachen; man erwartete denn einen Salonspieler, wie man sie schon zu Dutzenden hier gehört. Er ist gewiß bei weitem mehr, und nähme man ihm seine linke Hand (zum Anfassen der Violine), er würde mit der andern noch schreiben können und sich unter den bekannten italienischen Kompositionszelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar produktives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntnis gewiß ebensoviel Recht wie Herr Donizetti usw., Opern zu schreiben. Sein »Konzert« bewies es am deutlichsten; der natürliche Guß des Ganzen, die meist diskrete Instrumentierung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen — von alledieſem haben ja die meisten Virtuosen kaum eine Ahnung. Italiener ist er durch und durch, aber im besten Sinne; als käme er aus dem Lande des Gesanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, so war mir's manchmal bei seiner Musik.

Als Spieler nun insbesondere rangiert er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmut und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich keinen, dem er es nicht gleichtäte; an eigentümlicher Frische, Jugendlichkeit und Gesundheit des Vor-

trags überragt er wohl die meiſten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgiſcher Virtuoſen herz- und ſeelenloſes blaſiertes Weſen, ſo kommt er mir wie ein Jüngling unter Greiſen vor, dem, trotz daß er ſchon auf ſolcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorſteht.

Dies Urteil zu unterſchreiben hätte ich nur das Scherzo über Themas aus der »Aufforderung zum Tanz« von Weber und ſein Konzert zu hören gebraucht und gewünſcht. An den beiden folgenden Stücken ſah ich nur ungern, daß er auch dem Publikum zu ſchmeicheln nicht verſchmäht; hier war weniger Muſik, aber eine Anhäufung von Violinkünſten, in denen es nun einmal Paganini niemand nachtun wird. In dieſer Weiſe wolle er letzteren und ſich ſelbſt nicht überbieten; ſie ſcheint mir ſogar außer ſeiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunſtgriffen der Kokette ſeine Zuflucht zu nehmen hat er nicht nötig.

Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künſtler die Teilnahme zuwenden, mit der ſie gegen weniger Würdige oft verſchwenderiſch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenſchaft aus, die der Beſcheidenheit; da iſt nichts, was uns ſpannen und in Verwunderung ſetzen will. Weltmüder, blaſſer Virtuoſengeſtalten haben wir nun ſchon genug gehabt; erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgeſicht, dem Heiterkeit und Lebensluſt aus den Augen blickt, wie ſie nur ein in ſich wahrhaft glückliches Gemüt zurückzuſpiegeln vermag.

---

116. Etüden für das Pianoforte.

Th. Vollweiler,
3 Études mélodiques. Oe. 4.

H. Ravina,
25 Études caractéristiques. Livre 1 et 2.

R. Mayer,
3 grandes Études. Oe. 61.

Etüden erſcheinen in neuerer Zeit bei weitem weniger als noch vor einigen Jahren. Wir begrüßen das als ein gutes Zeichen, daß ſich der Sinn der Künſtler vom Mechaniſchen weg wieder dem Melodiſchen zuwendet, wie dies auch ganz natürlich gekommen, da eine Steigerung der Etüde nach dem, was Chopin u. a. darin geleiſtet, nicht wohl möglich

war. Vielleicht durch Mendelssohns unübertreffliche »Lieder ohne Worte« angeregt, brachte Henselt zuerst wieder melodisches Element in die Etüde. Was nach ihm erschienen, bewegt sich in ziemlich gleicher Richtung. Wahrhaft Bedeutendes hat die Gattung in neuester Zeit nicht gebracht; die bedeutenderen Komponisten, sie als abgeschlossen betrachtend, wendeten sich anderem zu.

Auch was uns heute zur Beurteilung vorliegt, will sich im ganzen nicht über den Grad einer hübschen Salonmanier erheben. Spuren tieferer Anlage zeigen sich hier und da nur in den Etüden von K. Vollweiler; der Komponist scheint noch jung, vielleicht, daß er jene heranbildet und mit der Zeit Charakter und Festigkeit des Stils erlangt. Was er in den Etüden gegeben, findet man größtenteils in früheren besser und meisterhafter. Doch dürfen wir auch dem jungen unentwickelten Künstler sich auszusprechen nicht verwehren, wenn er nicht gerade Schülerhaftes oder Verzerrtes bringt. Das letztere findet auf die vorliegenden Etüden keine Anwendung, uns scheint namentlich die dritte gelungener. Daß in allen dreien der Schluß (das 1ste Thema in Oktaven) in gleicher Weise wieder auftritt, deutet auf keine große Erfindungsgabe; freilich ist das eine Bequemlichkeit der Manier, die wir auch bei besseren Komponisten wiederfinden, wie z. B. in allen Henseltschen Etüden der Rückgang in der Mitte auf dieselbe Weise durch eine Reihe verminderter Septimenakkorde geschieht.

Die zu zweit genannten Etüden gewinnen dadurch an Interesse, daß sie, wie wir glauben, einen Italiener zum Verfasser haben. Möchten wir deshalb einen milderen Maßstab anlegen, so dürfen wir auch nicht die Wahrheit verschweigen, daß sie neben einigen artigen Stücken doch auch zuviel Unbedeutendes enthalten, was uns kaum der Veröffentlichung wert scheint. Die frischesten sind Nr. 8 und Nr. 10; das andere möchten wir zum größten Teile ungedruckt wissen. Am bestimmtesten wäre der Komponist als ein Schüler und Nachahmer Bertinis zu bezeichnen, mit dem er namentlich eine gewisse süßliche Schalheit, ohne dessen öfters wirklich graziösen Ausdruck zu besitzen, gemein hat. Einen fertigen Klavierspieler verraten übrigens die Etüden in jedem Stück, als der er sich auch in Paris Ruf erworben. Die Zukunft muß lehren, ob wir uns in unserm Urteil über sein Kompositionstalent geirrt, das uns zurzeit als ein untergeordnetes erscheint.

In den Salon sind gleichfalls die Etüden von K. Mayer zu verweisen. Den Vorzug größter Klaviermäßigkeit teilen sie mit andern Klavierwerken desselben Komponisten, wie sie denn natürlich auch nirgends die

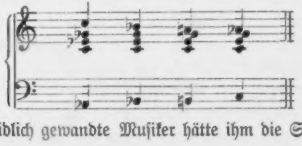
gewandte ſichere Schreibweiſe verleugnen können, die ſtete Übung und reiferes Alter überall mit ſich bringen. Ein langes Leben, eine nachhaltigere Wirkung dürfen wir freilich den Etüden nicht verbürgen; dazu ſind ſie viel zu ſehr im Fluge gehaſcht, viel zu oberflächlich in Erfindung und Empfindung. Wer aber an flüchtiger Freude ſein Vergnügen hat — und Shakeſpeare und Bach ſind auch nicht alle Tage zu genießen und zu verſtehen —, der greife wohl auch einmal nach ſo leichter Muſik, eine Stunde hinzutändeln, um dann in um ſo größerem Maße ſich an der Kraft des echten Genius zu erlaben. —

117. Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. Rubinſtein, »Undine«, Etüde für das Pianoforte.

Werk 1.

Die erſte Arbeit des talentvollen Knaben, der ſich als Spieler einen ſchon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes produktives Talent habe, läßt ſich nach dieſer vorliegenden erſten Leiſtung weder behaupten noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodiſche vorwiegt, ohne gerade eine ſchöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Weſen der Muſik zu begreifen angefangen und ſich in dieſem Sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etüde findet ſeinen Grund zumeiſt in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas Originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von ſo jungen Jahren nicht erwarten. In keinem Falle durften aber unreine Harmonien ſtehen bleiben wie



Jeder irgend leidlich gewandte Muſiker hätte ihm die Stelle verbeſſern können. —

Julius Hopfe, 4 zweiſtimmige Fugen.

Werk 29.

Derartige Verſuche junger Komponiſten ſind zu ſelten, als daß wir nicht mit beſonderem Vergnügen darauf hinwieſen, und nennt ſie Beethoven im Schaffenszorn auch einmal „zweibeinige Skelette“ u. dgl., ſo

ſind ſie uns noch immer hundertmal lieber als die Bravaden junger Virtuoſen, aus denen was Rechtes nie wird. Daß die „Skelette“ natürlich keinen ungeheuerlichen Eindruck hervorzubringen vermögen oder ſonſt eine Revolution in der Muſik, glaubt wohl jeder von vornherein. Überall aber müſſen wir das Talent und den Fleiß des Verfaſſers anerkennen, der mit ſo wenigem in einer der undankbarſten Setzarten ſo Lobenswertes zu erreichen wußte. Einige allzu gewöhnliche Sequenzen ausgenommen, behagen uns die Fugen in ihrer Klarheit und Regelrichtigkeit ganz gut, am beſten die letzte, die uns in Thema und Ausführung die lebendigſte ſcheint. Noch eines: eine Fuge wirkt viel kräftiger nach einem Präludium, und Bach hatte gewiß ſeine guten Gründe, daß er die meiſten ſeiner Fugen mit Vorſpielen einleitete. Wir wünſchen, daß ſich der Komponiſt bei ſpäteren ähnlichen Arbeiten dieſen Wink nicht entgehen laſſe.

Karl Voß, »Der Traum der Kriegerbraut«, Impromptu für die linke Hand allein.

Werk 38.

Irren wir nicht, ſo exiſtiert ein Bild eines neuern franzöſiſchen Malers unter gleichem Titel. Vielleicht hat es der Autor bei der Hand gehabt (die rechte bot ſich ihm dazu von ſelbſt) und in Tönen nachzukneten verſucht, was freilich ſchon in der Malerei ſchwer auszudrücken war. Ließe ſich nach den Kleidern auf den Menſchen, nach Titeln auf den Inhalt ſchließen, ſo dürfte der Verfaſſer auf ein Lob von uns lange warten. In der Muſik gibt es nun einmal keine „Kriegerbräute“, ſondern nur Septimen- und andere Akkorde, und die „linke Hand“ allein hat ſchon Not, dieſe zu bewältigen, geſchweige denn auch noch an die Träume der erſteren zu denken. Doch wir gehen über den geſchmackloſen Titel hinweg, ihm kein weiteres Gewicht beilegend, zur eigentlichen Muſik, die ebenſogut eine Etüde für die linke Hand iſt wie viele ihresgleichen. Ein Konzert für zwei Hände halten wir freilich höher, und die Zeitſchrift hat ſchon öfter ausgeſprochen, daß mit ſolchen mechaniſchen Kunſtſtücken niemandem und der Kunſt nicht genützt wird. Die Mühe, die der Spieler aufbietet, iſt entſetzlich, und was der Eindruck? kaum eine anderer als der eines holperig und ſtolperig geſpielten Stückes für zwei Hände. Geſchicklichkeit und [einiges] Talent wollen wir dem Verfaſſer nicht abſprechen, er verwende ſie aber auf Würdigeres und Belohnenderes.

Rudolph Willmers,

»Sehnsucht am Meere«. Muſikaliſches Tongemälde. Werk 8. — Große Phantaſie über ein Thema von Prume. Werk 9. — Große Konzertvariationen über ein Thema von Bellini. Werk 10. — Nocturne. Werk 12.

Außer dieſen Kompoſitionen liegen uns von demſelben Verfaſſer einige Übertragungen von Liedern von Reichardt und Himmel vor, die überall den geſchickten brillanten Klavierſpieler verraten, als der er ſich bei ſeiner jüngſten Anweſenheit in Paris auf das ehrenvollſte betätigte. Wir kennen ihn als Spieler und Kompoſitionstalent ſchon ſeit früher, und die Zeitſchrift hat ſchon öfter ihr Intereſſe an ſeinen Leiſtungen ausgeſprochen. Wir bedauern ſo doppelt, ihn jetzt auf einem von uns an unzähligen Stellen als gänzlich verwerflich bezeichneten Wege vorſchreiten zu ſehen, auf dem er unmöglich dem Schickſale entgehen kann, dem alles Eitle, Modeſüchtige, Virtuoſiſche mit der Zeit unterliegt. Gerade von ihm, der eine ſtrenge Schule durchgemacht, von dem wir wiſſen, daß er gar wohl Beethoven von Bellini zu unterſcheiden weiß, erwarteten wir etwas ganz anderes. Ja, es tritt uns in dieſen Sachen das moderne Virtuoſentum nicht einmal in ſeinen glänzenden Seiten entgegen, wie ſie durch Liſzt und Thalberg vertreten werden, von denen dem erſteren niemand Genialität in Kombination mechaniſcher Schwierigkeiten, Erfindung wirklich neuer Inſtrumentaleffekte uſw. abſprechen kann, ebenſowenig wie dem andern eine Salongrazie, eine Berechnung und Kenntnis des Effektes uſw., daß er überall einnehmen und enthuſiasmieren muß. Den Kompoſitionen des Hrn. Willmers klebt eine ganz eigene Trockenheit und Philiſterhaftigkeit an, als traue er ſeinen feinen Manieren ſelber noch nicht, als höre er in der Ferne das Donnerwort ſeines alten Deſſauer Meiſters, dem, wie uns, ſolche Beſtrebungen unmöglich erfreulich ſein können. Dieſer Trockenheit halber, die ſich nun eben in Liſzt-Thalbergſcher Manier bewegt, dieſelben Schwierigkeiten ohne deren Reize bringt, glauben wir ſogar, daß ſeinen Produkten nicht einmal in den Kreiſen, für die ſie berechnet ſind, die Teilnahme folgen wird, die jene gefunden, und die wir uns vom virtuoſiſchen Standpunkte aus genommen gar wohl erklären können. Es gibt unſrer Meinung nach nur zwei Ausflüchte für Hrn. Willmers, entweder ganz umzukehren von der ſeichten Bahn, die er betreten, oder ſich dem Schlechten gänzlich in die Arme zu werfen. Im letztern Falle muß er's noch viel toller machen, als es andere vor ihm gemacht; er muß 20ſtimmige Akkorde hinſchreiben können,

Quinten und Oktaven müssen ihn nicht genieren, er muß eine Form bringen, gegen die das Zerrissenste Liszts unschuldiges Kindergelalle ist; er muß mit einem Worte ganz und gar vergessen, daß es eine Würde, daß es etwas Schönes und Ewiges in der Kunst gibt. An Lorbeeren und Verlegern wird es ihm nicht fehlen; nur das eine fürchten wir, — es wird nicht lange dauern; die Kränze, die das Publikum flicht, zerrupft es selber wieder, sie in anderer Weise einem anderen darzubringen, der sich auf besseres Amüsement versteht. Bedenke er dies und ergreife noch früh genug Anstalten zur Umkehr. Man kann sich auch die Gunst der Künstler verscherzen, und dann will's doppelte Anstrengung, sich in die Höhe zu raffen, sich wieder in Respekt zu versetzen. Bedenke er dies. Von sämtlichen Kompositionen, die wir oben nannten, finden wir nur im Notturno eine edlere Haltung, einen Anflug von wirklich empfundener Musik, allenfalls auch in der »Sehnsucht am Meere«, obwohl in beiden noch Affektiertes und Seichtes genug; vollkommen verwerflich aber sind die andern Sachen und nichts als ein Konglomerat nicht einmal interessanter und geschmackvoller Passagen, eine Art der Komposition, von der man sich nur unwillig abwenden kann. Der Komponist ist noch jung, wir wissen dies; es wird noch Schlechteres und von Talentloseren gedruckt. Aber eben wir richten nicht allein nach den Leistungen, sondern auch nach den Gaben, die jemand hat, und es ist uns in der Überzeugung, daß wir es mit einem jungen Talente zu tun haben, dessen ungewöhnliche Begabung wir durchaus zugeben, doppelt schmerzlich zu gestehen, daß wir hier so wenig Würdiges und Ungemeines von ihm zu berichten gehabt haben. —

118. Konzerte und Konzertstücke für Pianoforte mit Orchesterbegleitung.

Ferdinand Kufferath, Kapriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.

Werk 1.

Die Zeitschrift hat schon mehrere Arbeiten dieses talentvollen jungen Komponisten besprochen, der einige Zeit in unserer Nähe lebte und, wenn auch nicht Schüler Mendelssohns, von ihm Rat und Belehrung erhielt. Dieser Einfluß äußert sich auch in der vorliegenden Komposition unverhohlen und stärker zwar als in anderen späteren, die uns mit seinem Namen

zu Geſicht gekommen. Eine neue Seite der Kunſt zeigt uns ſomit das Kapriccio nicht, immerhin aber ein achtungswertes Streben, doppelt dies in unſerer Zeit, wo die meiſten Klavierkomponiſten aus Unkenntnis des Orcheſterſatzes etwas Ähnliches kaum hervorzubringen vermögen. Wir erinnern uns, das Kapriccio hier mit Begleitung des Orcheſters gehört und an der ſinnigen diskreten Inſtrumentierung uns damals erfreut zu haben. Iſt, wie wir hoffen, der Komponiſt ſeitdem nicht ſtehen geblieben, ſo dürfen wir immer Gediegeneres in dieſer Gattung von ihm erwarten, und auch auf Anerkennung darf er rechnen; denn das Verlangen nach derartigen Kompoſitionen wird, wie geſagt, immer dringender. Was dem Kapriccio im ſpeziellen fehlt, iſt ein anmutiger melodiſcher Charakter, jener Zauber des Wohlklanges, wie er uns auch aus dem Ernſte des Meiſters entgegenſtrömt. Vielleicht trägt zum Gedrückten, Dumpfen der Wirkung auch die Tonart, Des-dur und Cis-moll, bei; das Orcheſter arbeitet nun einmal in dieſen und ähnlichen ſchwer und ungern, Jean Paul würde ſagen, wie in Blechhandſchuhen. Mag dies ein Wink für den jungen Tonſetzer ſein, ſpäter leichtere zu wählen, wenn er wieder in Verbindung mit Orcheſter ſchreibt. Dieſem eigenſinnigen Ungeheuer müſſen ſich nun einmal in gewiſſen Beziehungen alle bequemen. Mit den beſten Hoffnungen für die Zukunft des Künſtlers ſehen wir ſeinen ſpäteren Leiſtungen entgegen.

W. Sterndale Bennett, Kapriccio für das Pianoforte mit Orcheſter.

Werk 22.

Dies Kapriccio teilt alle Vorzüge, die wir ſchon oft ſo an den Kompoſitionen dieſes bedeutendſten aller lebenden engliſchen Komponiſten zu loben hatten. Das eine fangen wir zu fürchten an, Bennett ſcheint ſich immer feſter in eine Manier einzuſpinnen, aus der er zuletzt nicht mehr herauskommen wird. Er ſagt ſeit kurzem immer dasſelbe, nur in veränderter Form; je vollkommener er die letztere zu beherrſchen gelernt hat, je mehr ſcheint die eigentliche Erfindungskraft in ihm abzunehmen. Er müßte, ſeinen Kräften einen neuen Sporn zu geben, ſich auf große Arbeiten werfen, auf die Sinfonie, die Oper uſw., müßte ſich vom Niedlichen, Spieleriſchen abwenden, der Kraft, der Leidenſchaft eine Sprache finden. Vielleicht, daß dies ſchon ohne unſer Zutun geſchehen. Wir wollen's hoffen, in jedem Falle dankbar gegen ein Talent, das zu den echteſten der Gegenwart gehört.

Aloys Schmitt, Brillantes Rondo für das Pianoforte mit Orchester.

Werk 101.

Der Komponist ist bekannt genug in seiner Seitenverwandtschaft zur Hummelschen Schule, die auch dies Rondo auf das deutlichste verrät. Was wir in den meisten Leistungen jener finden, Korrektheit, Klarheit und Fluß des Satzes, finden wir auch hier, und den Fieldschen Beigeschmack, den das Rondo außerdem hat, erklärt der Autor selbst durch den Titel »Souvenir à John Field«, den er seinem Werke gegeben. Eins ist uns aus ihm wieder recht klar geworden: wie sich Zeit und Ansprüche in den letzten 10 bis 15 Jahren verändert haben. Das Rondo, früher gedruckt, würde sich Eingang verschafft haben; jetzt, wir fürchten, gelingt es ihm nicht. Wir sind ganz und gar über jene Halbgattung von Musik hinaus, wo der Komponist den Virtuosen und dieser jenen glänzen lassen wollte. Beethoven, der arme bespöttelte Beethoven, ja der ist's freilich, der zu fürchten war, der hat uns doch andre Begriffe von Musik beigebracht. Aber auch gute bürgerliche Prosa sei unverwehrt, wenn sie von der Borniertheit nicht etwa der Poesie eines Unsterblichen, wie Beethoven, gleichgesetzt wird. Es geschieht auch schon seltener, die Köpfe sind heller geworden.

Wir kommen jetzt zu den eigentlichen Konzerten oder auch Konzertinos, die neuerdings erschienen, und möchten mit einem tiefen Seufzer anfangen über die Unfruchtbarkeit, die sich auf diesem Gebiete der Klaviermusik zeigt, über die wenige Bedeutendheit des wenigen Erschienenen; quantitativ wie qualitativ steht es wirklich traurig um die Gattung. Ein Konzertino von J. Rosenhain bestärkt uns in dem Verdachte, den wir schon seit einiger Zeit zu schöpfen anfingen, daß dieser nicht unbegabte Komponist immer mehr nachlasse im Streben und dem unrettbaren Los eines Routiniers mit den Jahren anheimfallen werde. Wir wissen wohl, es gibt Verhältnisse, wo sich der Künstler zu seinem Erröten vergessen, wo er schreiben muß für Verleger und Publikum. Aber nur die drängendste Notwendigkeit hätte hier einen Anspruch auf Nachsicht der Kritik; in jedem andern Falle wäre Schonung an unrechter Stelle. Wir haben denn über das Konzertino nichts zu sagen als: es ist eine Spekulationsarbeit, in jenen brillanten Flitter versteckt, wie er Wirkung macht etwa an Geburtstagen gerührter Väter talentloser Töchter; von Musik ist da keine Rede.

Über ein Konzertino von K. Czerny (Werk 650) wiſſen wir gleichfalls nichts zu ſagen. Wer ſo ſchreibt, der kann es freilich bis Werk 1000 bringen. Es gehört aber viel — Talent dazu.

Von einem Konzerte von Karl Mayer (Werk 70) erwarteten wir gleichfalls mehr. Es enthält faſt nur Paſſage; vielleicht, daß ſich in der Orcheſterpartitur, die uns nicht zu Händen gekommen, manches Lobenswertere findet, — die Klavierſtimme hat uns, wie geſagt, wenig Freude gemacht. Gehen am muſikaliſchen Himmel hier und da freundliche Zeichen auf, die eine ſchönere Zukunft der Kunſt verheißen, ſo verſtimmen Werke wie dies Konzert, wo alles wieder auf Mechanik und Fingerbravour hinausläuft, um das doppelte. Man ſpricht ſo oft von Verderbtheit des Publikums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Komponiſten-Virtuoſen. Ich wüßte kein Beiſpiel, daß ein Publikum bei einem Beethovenſchen Konzert je eingeſchlafen wäre. Herr K. Mayer gehört zu den Beſſeren der galanten Schule, wir haben manchem ſeiner kleineren Klavierſtücke, anmutigen Miniaturgebilden, oft aufrichtiges Lob ſpenden müſſen, mit ſeinem Konzerte hat er aber keinen Fortſchritt gezeigt.

Es bleibt noch ein Konzert zu beſprechen übrig von Jacques Schmitt (Werk 300), das, in Erfindung weder neu noch bedeutend, doch überall den gründlichen Mann von Fach und Talent verrät, namentlich eine würdige Form, die große dreiſätzige, aufſtellt, wie wir's denn bedauern würden, wenn dieſe letztere ganz aus der Konzertmuſik verſchwände, weshalb jedoch irgend genialen Neuerungen nichts weniger als der Weg vertreten ſein ſoll. Der Komponiſt iſt, wie ſein Bruder Aloys, von dem wir oben ſprachen, bekannt genug; ſie haben manches gemein und ſind wohl auch in ziemlich gleicher Schule erzogen. Außer Klarheit und Fluß des Satzes zeichnet die Kompoſitionen von Jacques Sch. noch ein beſonderer Wohlklang und vor denen des anderen mehr Erfindungskraft der Melodie aus. Jedenfalls iſt es erfreulich, einen verſchollen Geglaubten wieder mit einer größeren Kompoſition hervortreten zu ſehen, und hebt ſie die Gattung auch nicht auf eine höhere Stufe, ſo vermehrt ſie ſie auch nicht unnütz; im Gegenteil, man wird das Konzert, etwa als Vorſtudie zu Hummelſchen, jüngern Spielern mit Nutzen in die Hand geben können[490].

Dies iſt denn die Ausbeute, die wir auf dieſem Gebiete der Muſik machten, das Wichtigſte, was in einem Zeitraume von über drei Jahren herausgekommen. Daß es um die Gattung traurig ſtehe, ſagten wir oben zuviel?

119. Lieder und Geſänge.

Karl Koßmaly,

6 Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. (3. Heft.)

Karl Helſted,

6 Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Werk 1.

Robert Franz,

12 Geſänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. 2 Hefte.

Der Name des zuerſt Genannten iſt wohl den meiſten unſerer Leſer kein fremder mehr. Wie ſich in ſeinen Kunſtanſichten, von denen dieſe Zeitſchrift ſeit ihrer Entſtehung öfters mitteilte, ein ſtets auf das würdigſte Ziel der Kunſt gerichteter Sinn ausſprach, ſo war dies auch von ihm als Praktiker zu erwarten. Zeigte es ſich dort überall deutlich, daß hinter dem Kritiker ein guter Muſiker ſich verbarg, ſo gilt von den Liedern dasſelbe umgekehrt, und wie wir ihm gern in die oft ſeltſam verſchlungenen Gänge ſeiner Gedankenwelt folgten, ſo gern und als Muſiker noch lieber in die ſeiner Tonſchöpfungen. Die Lieder ſind nicht alle gleich und ſcheinen auf zwei verſchiedene Lebensperioden des Komponiſten hinzudeuten. In eine frühere ſetz' ich Nr. 1. »Frühlingsglaube«, Nr. 3 »Erſter Verluſt« und Nr. 6 »Nähe des Geliebten«, in eine ſpätere, neuere die anderen. Der Unterſchied dieſer zwei Hälften iſt auffallend. Hat ſich der Komponiſt in den ſpäteren offenbar zu größerer Klarheit durchgerungen, zu einer leichteren, freieren Behandlung von Wort und Ton, ſo möchte ich dafür nicht die älteren hingeben, wie oft ſie uns auch ein verdüſtertes Gemüt ſehen laſſen. Hat er in den erſteren vielleicht leichter gefunden, ſo in den anderen tiefer geſucht; die letzteren, jene in älterer Zeit geſchriebenen, ſind mir die lieberen.

Es iſt eine ſchöne Zeit, wo der junge Künſtler, unbekümmert um Zeit und Ruhm, allein ſeinem Ideal nachlebt, den höchſten Fleiß auch auf das Kleinſte verwendet, ſeiner Kunſt alles hinzuopfern bereit iſt. In eine ſolche ſcheinen mir jene erſtgenannten drei Lieder zu fallen; es ſind welche unter vier Augen zu ſingen, nicht ohne Mühen, aber mit Liebe gepflegt und vollendet; vor einem Publikum würden ſie erſtarren, unverſtanden wie ein tiefer Menſch im Geſellſchaftsſaale vorübergehen, ihre oft grüblerischen Einzelheiten ſogar Mißbehagen erwecken. Anders die drei andern Lieder; ſie ſind weit abſichtlicher, mehr auf die augenblickliche Wirkung berechnet,

und gewiß, daß sie sich schneller Beifall erringen; aber jene Innigkeit und Ursprünglichkeit geht ihnen dafür ab, man merkt ihnen sogar eine Hinneigung in die Weisen anderer, namentlich Fr. Schuberts und Marschners, an, während jene älteren, nur leise manchmal an Spohr erinnernd, sonst dem eigensten Gemüt des Komponisten entsprungen scheinen. Was die Lieder Koßmalys im ganzen auszeichnet, ist die Absicht der tiefsten Erfassung des Gedichtes und der auf die Begleitung gewendete sorgsame Fleiß. Von seiten des Singenden wie des Spielenden gehört zu ihrem Vortrag ein genaues Verständnis, das dieser mit seinem oft vielstimmigen Gespinst nicht verdeckt, während jener den goldenen Faden der Melodie unbekümmert fortzuführen verstehen muß. Oft möchte man über ein „Zuviel" in der Begleitung klagen; bei genauerer Betrachtung erscheint sie aber der Erfindung des Ganzen so verwachsen, daß sich kaum etwas wegnehmen läßt. Möchte denn der Komponist jenen Ton wiederfinden, den er früher angestimmt; er war sein eigner und kann ihm nicht verloren sein; wir haben noch manche edle Blüte seines Talents von ihm zu erwarten. —

Der zweitgenannte Komponist ist ein junger Däne, und wie uns Dänemark in neuester Zeit manch beachtenswertes Talent geliefert, wie Hartmann, Gade, Horneman, v. Lövenskiold u. a., so freut es uns, diesen in der Zeitschrift schon öfters erwähnten Namen den des Hrn. Helsted hinzuzufügen, der sich mit seinen Liedern auf das ehrenvollste in Deutschland einführt. So mag im Auslande noch manches Talent verborgen leben, das sehnsüchtig nach Deutschland, noch immer dem guten Vaterlande wahrer Musik, herüberblickt, und es gibt freilich nur wenige kunstsinnige Fürsten, die ihnen die Mittel, Bildung und Ruf zu gewinnen, so oft und gern gewähren wie der von Dänemark, von welchem auch der Komponist zu einem mehrjährigen Aufenthalt im Auslande Unterstützung erhielt. Wir führen dies an, weil sich so manches an den Liedern leichter erklären läßt: die deutschen Texte, die fast immer gute Deklamation, die ganze Art der Musik, die, nur manchmal nordischer anklingend, sonst echt deutsch zu nennen. Von vielen unserer Liederkomponisten können wir dies leider nicht rühmen; wir haben wohl Hamburger, Wiener u. a., echtdeutsche nur wenige; der junge Däne könnte manchem zum Muster dienen. Damit sei indes keineswegs gesagt, es wären die Lieder durchweg meisterhaft, aber ein feuriger Jünger im Guten steht immer höher als ein Meister im Mittelmäßigen, und jenes Epitheton dürfen wir unserem im besten Sinne des Wortes geben. Vielleicht sind die Lieder,

wie ein Opus 1, so die ersten überhaupt, die der Komponist geschrieben; die Melodie erscheint hier und da noch etwas unfertig, die Form will sich noch nicht überall gleichschön gestalten. Wie der Quell, ehe er zum reichen breiten Strome wird, in unruhiger Hast jetzt Wasserfälle bildend oder Fels und Stein überspringend vorwärtstreibt, so mancher junge Künstler, und oft bieten gerade jene Anfänge einen reizenderen malerischeren Anblick als das bequeme Bett, in dem sich öfters die Meisterschaft ausruht. Dies Bild auf die Lieder angewandt, so haben sie etwas anziehend Wildes und jene erste Frische, der wir gern die kleinen Mängel nachsehen, wie sie sich im Gefolge jeder ersten Versuche finden. So wüßten wir z. B. an manchem Liede des Hrn. Rücken formell nichts auszusetzen; aber die ganze Richtung dieses und anderer Komponisten seines Charakters ist eine vulgäre, während wir an den Leistungen anderer formell vielleicht zu tadeln finden, der Punkt aber, von dem sie ausgehen, ein ungleich höherer ist. Daß die Lieder, von denen wir sprechen, durchaus einer edleren Richtung angehören, bemerken wir mit Freuden; sie sind mehr als bloße Akkordbegleitung zu einer sangbaren Melodie, sie gehen ins Leben des Gedichtes ein, und die meist glückliche Auffassung schließt auch die künstlichere Ausführung nicht aus. So entdecken wir oft kleine Nachahmungen, hinter denen die Melodie nur um so schlauer hindurchsieht, feine Züge, die das Ohr des Musikers verraten, der neben der Hauptmelodie gleichzeitig zweite und dritte kleinere erfindet. In dieser Art scheinen mir das »Klosterfräulein« und »In der Fremde« die gelungensten; namentlich muß das letzte, etwas langsam genommen, von durchaus trefflicher Wirkung sein; es ist mein Liebling geworden. Was die Lieder, gegeneinander verglichen, noch interessant macht, ist ihre charakteristische Verschiedenheit. Während andre Komponisten jahrelang nicht von Müller-, Wiegen- u. a. Liedern lassen können, zeigt hier jedes, was freilich vernünftigerweise schon durch die Wahl der verschiedenen Gedichte bedingt wurde, eine andere musikalische Färbung. Der innige »Frühlingsglaube«, der wilde »Irre Spielmann« Eichendorffs, Heines spöttisches »Im Hirn spukt mir ein Märchen fein«, die beiden »altdeutschen« Lieder, und das letzte melancholische »In der Fremde«, sie schlagen alle einen unter sich verschiedenen, in der Hauptsache immer den rechten Ton an, was für die Fähigkeit des Komponisten, die er mit der Zeit der Oper zuwenden möge, das günstigste Zeugnis ablegt. Tadel gegen einzelnes — wo wäre der nicht vorzubringen! So scheint mir das erste Lied trotz seiner Innigkeit doch etwas schwerfällig, das altdeutsche

eines guten Flusses zu entbehren, der Schluß des »Klosterfräulein« unbehaglich u. dgl. Aber, wie gesagt, die Hauptsache ist da: Talent, ernstes Streben, schon weit gediehene Bildung; die Genien, die ihm dies verliehen, werden auch ferner ihre freundliche Hilfe nicht versagen. —

Über die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im innigen Zusammenhange mit der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Loewe u. a. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Klaviermusik zeigte. Von der Klaviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethovens und Bachs. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bachschen Geistes sich kundgab. Die Entwickelung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorff, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine komponiert. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik widerspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabrizierende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen rezitiert wie etwa ein Rückertsches, fängt an, in seinem Werte gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publikum den Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenher lief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Borniertheit das Gegenteil sehen. Mit dem vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz

ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-Träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizend-Naives, so gleich das 1ste Lied, dann das »Tanzlied im Mai«, und mutigere Aufwallungen, wie in einigen Burnsschen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermütiges möchte sich überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des 7ten und 12ten Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das 7te, wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrigbleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieckschen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne seine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genres führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Teilnahme folgt ihm gewiß überall.

120. Kleinere Kompositionen für Pianoforte.

Franz Brosche, 6 Variationen über ein Originalthema elegischen Inhalts.

Werk 27.

Vom Thema hat der Komponist nicht zuviel gesagt, wenn er es nennt, wie er es genannt; es berührt uns auf eine ganz eigne melancholische Weise, wie die letzte Klage eines Unglücklichen; wir würden es geradezu trefflich nennen müssen, wenn uns nicht einige geschmacklose Wendungen darin wieder störten. Und so verhält es sich mit dem ganzen Zyklus; es ist ein sonderbares Gemisch von Philiströsität und Talent, von Geschmacklosigkeit und Empfindungsfülle. Daß jede der Variationen

aus einem andern Tone geht als das Thema, würden wir an sich eher als etwas Besonderes, vom Schlendrian Abweichendes bezeichnen als tadelnswert finden. Wie es aber hier geschieht, in der Weise, daß die verschiedenen Variationen einen vom elegischen Ton des Themas sich gänzlich entfernenden Charakter annehmen, die in C-dur sogar in einen François Hüntenschen Bravourton verfällt, will uns jene Sonderbarkeit eben nur als eine solche, keine durch eine innere Notwendigkeit begründete Form erscheinen. Aber das Thema, wie gesagt, und dann auch der Schlußsatz, der wieder den Charakter des Themas aufnimmt, stimmen uns zur Teilnahme für den Komponisten, der, wenn er seinen Geschmack an wahren Mustern reinigen wollte, vielleicht mit der Zeit wahrhaft Schönes zutage fördern würde. Vor allem müßte er dann vom Passagenkram lassen, dem Ursprünglichen seiner Gedanken die rechte Fassung zu geben, überhaupt vieles lernen, was sich aus keinen Büchern, sondern nur im steten Verkehr mit Meistern und Meisterwerken und durch Vergleichung zwischen diesen und den eigenen Leistungen lernen läßt. Möchte ihm die erstere Vergünstigung zuteil werden und er zum andern Kraft und Bescheidenheit genug mitbringen!

Stephan Heller, Phantasie (Werk 31) und Boleros (Werk 32) über Themas aus der »Jüdin« von Halévy.

Dies ist auch Salonmusik; aber wie sieht hier überall der feine Musiker heraus, wie pikant und eigentümlich alles! Oft schon haben wir unser Bedauern ausgesprochen, wenn wir wirklich schöpferische Talente in sekundären Kompositionsweisen sich ergehen sahen; anderenteils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geistreiche Künstler, wie St. Heller, manchmal den Salon bedenken, wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht dringen würde. Es ist, als ob sich Halévys Musik in Hellers Hand veredelte; er besitzt eine außerordentliche Gewandtheit, fremdes Mittelmäßiges so zuzurichten, daß es sich wie eine gute Originalkomposition anhört. Wir wissen kaum einen andern Komponisten, der es ihm darin gleichtäte, der sich in einer Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt, so wenig von seiner Würde zu vergeben wüßte. Wende er also immerhin von seinem Reichtum auch dem Dilettanten zu; er schlägt ihm damit die Brücke zum Verständnis tieferer Kunst. Gefahr für seine eigene bessere Künstlerschaft scheint dabei nicht vorhanden zu sein.

S. Thalberg, Brillante Walzer.

Werk 47.

Sie wären zu rezenſieren, ohne ſie geſehen zu haben. Was könnte man hier erhalten als das Rechte, eine flimmernde flunkernde Klavier-Tanzmuſik, die nichts will als das. Auch Chopin und Liſzt haben für den Tanzſalon geſchrieben; wie Thalberg ſich im großen von dieſen unterſcheidet, wird man hier wieder im kleinen gewahr; den ſchwärmeriſchen immer etwas maſurenartigen Charakter der Chopinſchen Walzermuſik, den ſtürmiſchen des Ungarn Liſzt in elegant-wieneriſcher Vereinigung wiederzufinden, greife man nur nach den Thalbergſchen Walzern. Eine Empfehlung der Kritik iſt unnötig, wo auch ein Abraten nichts fruchten würde.

S. Friedburg, Kaprice.

Die Kompoſition hat keine Werkzahl, iſt vom Komponiſten „ſeinem Vater“ zugeeignet, — wir haben alſo wohl ein Erſtlingsprodukt vor uns, und zwar ein vielverſprechendes. Wie ſelten wird uns die Freude, dies ſagen zu können, und wie gern möchten wir's öfter! Vor allem zeigt ſich in der Kaprice, ſo kurz ſie iſt, eine klare künſtleriſche Form; ſie bringt nichts kopfloſ Zuſammengewürfeltes, man ſieht überall die ordnende Hand, die auch künſtlichere Formenverſchlingungen zu beherrſchen trachtet, die vor den Schwierigkeiten der Entwirrung nicht zurückſchreckt. Wo wir dies an der Jugend wahrnehmen, dürfen wir immer Hoffnungen für die Zukunft hegen; die Beherrſchung der Form führt das Talent zu immer größerer Freiheit, die Geſchichte aller Künſte und Künſtler hat das bewieſen. Zwar, wir finden auch in der Kaprice jugendliche Auswüchſe, aber das Gute iſt bei weitem überwiegend, und durch und durch Meiſterliches gelingt ja auch dem älteren Künſtler nicht zu jeder Stunde. So bewillkommnen wir denn den jedenfalls noch jungen Mann und ſeinen erſten Sprößling mit den erfreulichſten Erwartungen für das Später. Zur größeren Wirkung des Stückes hätten wir ihm nur einen feurigeren Schluß, einen Schluß im Forte gewünſcht; im lebensfriſchen Charakter der Kaprice lag auch kein Grund zu dem leiſen Ende. Auf nichts aber hat der Komponiſt in ſeiner Kunſt mehr zu achten als auf die rechte Kraft des Schluſſes; nur ſie gibt die Totalwirkung.

F. Chopin, Tarantelle.

Werk 43.

Ein Stück in Chopins tollſter Manier; man ſieht den wirbelnden, vom Wahnſinn beſeſſenen Tänzer vor ſich, es wird einem ſelbſt wirblig dabei zumute. Schöne Muſik darf das freilich niemand nennen; aber dem Meiſter verzeihen wir wohl auch einmal ſeine wilden Phantaſien, er darf auch einmal die Nachtſeiten ſeines Innern ſehen laſſen. Für Rezenſenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geſchrieben. — Das erſte Verſtändnis des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, ſehr erſchwert.

W. Sterndale Bennett, Rondo.

Werk 25.

Nach der vorhergehenden Kompoſition wirkt die Benettſche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat ſchon viel Ähnliches geſchrieben, und einen Fortſchritt läßt auch dieſe Arbeit vermiſſen, die andererſeits wieder alle die meiſterlichen Vorzüge beſitzt, die wir ſchon ſo oft an dieſem Komponiſten hervorhoben. Das Ganze gibt ſich anſpruchlos und iſt offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit beſtimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingerſatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieſer Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen.

---

121. Preisſonaten.

Guſtav Krug,

Großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 3.

Louis Hetſch,

Großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 13.

Es ſind die beiden Kompoſitionen von dem norddeutſchen Muſikvereine in Hamburg mit dem Preiſe, und zwar die erſtgenannte mit dem erſten, die zweite mit dem zweiten gekrönt worden. Eine vergleichende Kritik ſcheint alſo hier mehr als in jedem andern Falle ſtatthaft. Intereſſant mußte ſchon jedem von vornherein die Anzeige ſein, daß ein

Dilettant den Preis über die Künstler davongetragen. Nach genauerer Einsicht in die Kompositionen bekennen wir indes, daß die Sachen keineswegs so schlimm stehen, daß die Ehre der Musiker noch keineswegs als verloren zu erachten. Mit Vergnügen gestehen wir, durch die erstgekrönte Komposition mit einem Dilettanten bekannt geworden zu sein, wie es deren, was Reinheit des Satzes, Geschicklichkeit der Anordnung und Ausführung im Sinne guter Muster anlangt, nicht viele geben mag. Von einer Preiskomposition verlangen wir indes mehr, als daß sie bloß gut ist, daß sie uns keinen Anlaß zu Tadel gibt: wir verlangen ein erfindungsreiches, lebensfrisches Werk, ein Werk, das uns neue Seiten der Kunst enthüllt oder, im mildesten Sinne vom Richter beurteilt, auf eine fruchtbare Zukunft des Schöpfers hoffen läßt. Solchen Ansprüchen gegenüber kann sich aber die erstgenannte Komposition nicht halten; wir vermissen überall Originalität und Neuheit, sie erhebt sich kaum über ähnliche Arbeiten von Andreas Romberg, mit andern Worten, sie kommt zirka 30 Jahre zu spät. Wir müssen dies, so gut es Buchstaben vermögen, genauer nachweisen.

Der erste Satz — A-moll — beginnt mit einem einfachen Thema, das aber schon vom 5ten Takte an matt wird und auch später, wo die Violine in einem simpeln Kontrapunkt dazutritt, kein wärmeres Interesse zu erwecken vermag. Die Stelle bis zum Erscheinen des Dur-Themas bewegt sich lebhafter fort; das letztere selbst aber (in C-dur) scheint uns sehr gewöhnlich, durch gar nichts ausgezeichnet. Schluß des 1sten Teils in C-dur und etwas dilettantenhafter Rückgang nach A-moll, um in den Anfang zu kommen. Im Mittelteil dieses Satzes wird nun der 1ste Takt des Anfangsthemas ausführlicher behandelt, doch nach Beschaffenheit dieses letzteren wenig interessant. Das Dur-Thema erscheint jetzt in (Fis-)Moll; hierauf ziemlich schnelle Modulation nach A-moll und dem Anfange zurück, worauf nach gewöhnlichem Herkommen das Frühere noch einmal folgt und bald der Schluß mit dem 1sten Thema wieder.

Es folgt ein Scherzo, das wir artig und wohlgelungen nennen müssen; auch das Trio sagt uns sehr zu; nur erwarte man eben nichts Originelleres.

Die Stelle des Adagios vertreten Variationen über ein hübsch gesungenes Thema. Von den ersteren gefällt uns die 3te als charaktervoll empfunden; die 2te ist kaum eine Variation, sondern das Thema selbst, nur mit einem einfachen Klavierakkompagnement vermehrt.

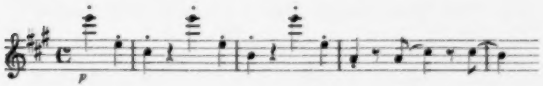
Den Variationen ſchließt ſich ohne Pauſe gleich der letzte Satz, ein Allegro agitato, an. In der Form etwas unklar, ſcheint er uns dennoch der lebendigſte und ſchwungvollſte der ganzen Sonate und hinterläßt ſo eine dem Werke günſtige Stimmung.

Faſſen wir unſer Urteil in kurzem zuſammen, ſo müſſen wir dem Verfaſſer, wie geſagt, Befähigung und Bildung zugeſtehen, ſeinem Streben, durch Einfachheit zu wirken, alle Gerechtigkeit widerfahren laſſen, ihm Glück wünſchen zu ſeiner Kunſt, die ihm vielleicht einen trocknen bürgerlichen Beruf[491] verſchönen hilft. Wäre ſeiner Kompoſition der Preis allein zuerkannt worden, wir könnten nichts dagegen haben, da uns der Wert der anderen eingeſchickten Arbeiten nicht bekannt ſein kann. Anders geſtaltet ſich aber die Sache, wo wir, wie hier, eine zweite Kompoſition zum Vergleich vor uns haben, und ſo geſtehen wir, das Preisgericht nicht zu begreifen, das die bei weitem bedeutendere, überall von einem reichen Talente zeugende Sonate von Louis Hetſch jener nachſetzen konnte.

Das Werk leidet, im Gegenſatze zu dem des Hrn. Krug, an einer gewiſſen Unruhe und Überfülle; aber wieviel Vorzüge hat es außerdem vor jenem! Ein lebensfriſches Herz ſchlägt uns aus ihm entgegen, der Komponiſt gibt ſich voll und ohne Rückhalt, es ſpiegelt ſich ein Moment der Gegenwart in ſeinem Werke, nicht der ſchlechten, verderbten, ſondern ihrer würdigeren Vertreter. Und ſehen wir den Künſtler noch nicht auf der Höhe ſeines Talentes, ſiegt er nicht geniusgleich, ſo iſt es auch gewiß noch nicht zu Ende mit ſeiner Kraft, und wir dürfen auf immer meiſterhaftere Leiſtungen von ihm mit Sicherheit ausſehen. Überall ſympathiſieren wir nicht; manches ſcheint uns geſucht, nicht natürlich genug geſungen, der Komponiſt gehört zu den originelleren Naturen, die immer mehr Zeit zu Entwickelung brauchen als die alltäglichen. Achtung müſſen wir aber immerhin dem ſchon Erreichten zollen, ſeinem bedeutenden harmoniſchen Wiſſen, ſeinem kräftigen Stil, ſeinem Streben, im ganzen wie im einzelnen bedeutend zu ſein. Den Vorzug vor allen Sätzen geben wir dem erſten; erinnert er auch in ſeinem Hauptthema etwas an das des Beethovenſchen großen Es-dur-Konzerts, ſo hat das doch der überall hervorbrechenden Wärme der Behandlung keinen Eintrag getan. Dieſen Anklang ausgenommen begegnen wir ſonſt im Satze lauter Eigentümlichem, oft, namentlich in der Harmonie, Intereſſantem und Neuem; auch an künſtlichen Kombinationen in der thematiſchen Arbeit iſt das Stück reich. Vor allem aber ſagt uns eben ſein leidenſchaftlicher ſtolzer

Charakter zu, der, auch wo er ſich zuweilen zu milderen, ſchwärmeriſcheren Gefühlen umſtimmen möchte, nirgends zu weibiſcher Sentimentalität herabſinkt.

Wir müſſen leider bekennen, daß die übrigen Sätze, einer nach dem andern, an Intereſſe verlieren. Im Adagio treffen wir zwar noch auf bedeutende Schönheiten; die breite Anlage ſteht ganz im Verhältniſſe zu dem erſten Satze und erinnert an die Adagioweiſe in den größeren Beethovenſchen Sonaten. Im Scherzo vermiſſen wir aber einen eigentlich anziehenden Gedanken; ſchön iſt jedoch der Übergang ins Trio und das letztere ſelbſt. Am wenigſten gefällt uns der letzte Satz; ſchon das Thema dünkt uns nicht muſikaliſch genug; man ſehe ſelbſt:



Wir hofften wenigſtens auf eine kanoniſche humoriſtiſche Verarbeitung, zu der das Thema auf den erſten Anblick auffordert. Es kommt aber nichts dergleichen. Das zweite Thema:

iſt womöglich noch weniger bedeutend. Trotzdem führt der Komponiſt den Satz nicht mit Unehren durch, und es fehlt ihm nicht an einzelnen geiſtreichen Wendungen.

Faſſen wir unſer Urteil über beide Werke noch einmal zuſammen, ſo wiederholen wir: in jedem Falle überwiegt die zweite Sonate die erſte an Kraft, Erfindung und Originalität; in keinem möchten wir aber dem achtungswerten Dilettanten deshalb ſeine Freude verkümmern. Auch zum Glück gehört Talent, und jeder findet am Ende in der eigenen Bruſt ſeinen unparteiiſchſten Richter.

122. Aphoristisches.

Neue, kühne Melodien mußt du erfinden.

„Es hat gefallen" oder „es hat nicht gefallen" sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe als den Leuten zu gefallen!

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Literatur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein. —

Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben? —

---

123. Der »Sommernachtstraum«.

(Brieflich.)

Der zuerst etwas über den »Sommernachtstraum« von mir erfährt, bist natürlich Du, geliebter Freund. Wir sahen ihn endlich gestern (nach beinahe 300 Jahren zum ersten Male), und daß der Theaterdirektor gerade einen Winterabend mit ihm ausschmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem »Wintermärchen« — aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich Dir versichern, sahen wohl nur Shakespeare, um Mendelssohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelssohn es nicht macht wie schlechte Schauspieler, die sich im zufälligen Zusammenspiel mit großen recht breit machen wollen; seine Musik (die Ouvertüre ausgenommen) will nur eine Begleitung sein, eine Vermittelung, eine Brücke gleichsam zwischen Zettel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei fast unmöglich, wie sie gewiß auch zu Shakespeares Zeiten schon eine Rolle gespielt. Wer mehr von der Musik erwartete, wird sich

getäuscht gefunden haben; sie tritt sogar noch bescheidener zurück als in der »Antigone«, wo freilich die Chöre den Musiker zu reicherer Ausstattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältnis der vier jungen Leute greift die Musik sonst nicht ein; nur einmal schildert sie in sprechenden Affekten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies ist eine vortreffliche Nummer. Im übrigen begleitet sie nur die Feenpartien des Stückes. Und hier war Mendelssohn an seinem Platz und niemand so wie er, das weißt Du. Über die Ouvertüre ist die Welt längst einig; „transferierte Zettels" gibt es freilich überall. Die Blüte der Jugend liegt über sie ausgegossen wie kaum über ein anderes Werk des Komponisten, der fertige Meister tat in glücklichster Minute seinen ersten höchsten Flug. Rührend war mir's, wie in den später entstandenen Nummern oft Bruchstücke aus der Ouvertüre zum Vorschein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouvertüre fast wörtlich bringt, stimme ich nicht ein. Die Absicht des Komponisten nach Abrundung des Ganzen ist klar; sie scheint mir aber zu verstandesmäßig hervorgebracht; gerade diese Szene hätte er mit seinen frischesten Tönen ausstatten sollen, gerade hier, wo die Musik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neugeschaffenes erwartet. Denke Dir selbst die Szene, wo die Elfen zu allen Lugen und Spalten des Hauses hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Droll voran, „die Flur zu segen blank und weiß", und Oberon, seinen Segen erteilend: „Friede sei in diesem Schloß usw." — nichts Schöneres für Musik kann gedacht werden. Komponierte M. doch an dieser Stelle noch etwas Neues! — So, schien mir denn, blieb auch die höchste Wirkung des Stückes am Schlusse aus; man erinnerte sich wohl der vielen reizenden Musiknummern im Vorhergegangenen, der Eselskopf Zettels mag noch heute manchen belustigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im übrigen, glaube mir, ist die Musik fein und geistreich genug, gleich vom ersten Auftreten Drolls und der Elfe an; das ist ein Necken und Scherzen in den Instrumenten, als spielten sie die Elfen selbst; ganz neue Töne hört man da. Äußerst lieblich ist auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey" und so alles, wo die Feen mit im Spiele sind. Auch einen Marsch kannst Du hören (den ersten, glaub' ich, den Mendelssohn geschrieben) vor dem Schluß des letzten Teils, er erinnert in etwas an den Marsch in Spohrs »Weihe der Töne« und hätte

origineller ſein können; doch enthält er ein höchſt reizendes Trio. Das Orcheſter ſpielte unter Md. Bachs Leitung vortrefflich, auch die Schauſpieler gaben ſich alle Mühe, dagegen die Ausſtattung faſt ärmlich zu nennen war. Heute ſoll das Stück wiederholt werden.

124. Niels W. Gade.

In einem franzöſiſchen Blatte war vor kurzem zu leſen: „Ein junger däniſcher Komponiſt macht jetzt in Deutſchland Aufſehen, er heißt Gade, wandert, ſeine Violine auf dem Rücken, öfters von Kopenhagen nach Leipzig und zurück und ſieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart.“ Der erſte und letzte Satz ſind vollkommen richtig, nur in den Mittelſatz hat ſich etwas Romantik eingeſchlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie ſeine Violine fahrend), und ſein Mozartkopf mit dem ſtarken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathien, die ſeine Ouvertüre zu »Oſſian« und ſeine 1ſte Sinfonie unter den hieſigen Muſikern ſchon vorher erregt hatten.

Aus ſeinem äußeren Leben iſt nur wenig zu berichten. Zu Kopenhagen im Jahre 1817 geboren, Sohn eines dortigen Inſtrumentenmachers, mag er ſeine erſten Jahre mehr unter Inſtrumenten als unter Menſchen hingeträumt haben. Seinen erſten Unterricht in der Muſik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechaniſchen Fleiß, nicht auf das Talent ſehen, und es ſoll der Mentor mit den Fortſchritten ſeines Zöglings nicht ſonderlich zufrieden geweſen ſein. Gitarre, Violine und Klavier lernte er, von jedem etwas, ohne ſich außerordentlich hervorzutun. Erſt ſpäter bekam er gründlichere Lehrer in Weyſchall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyſe manchmal beriet. Kompoſitionen verſchiedener Art entſtanden, von denen indes der Komponiſt jetzt nicht viel halten will, es wären zum Teil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantaſie geweſen. Später kam er in die königliche Kapelle zu Kopenhagen als Violiniſt, und hier hatte er Gelegenheit, den Inſtrumenten alle die Geheimniſſe abzulauſchen, von denen er ſie uns manchmal in ſeinen Inſtrumentalſtücken erzählen läßt. Dieſe praktiſche Schule, manchem verſagt, von vielen unverſtanden benutzt, erzog ihn wohl hauptſächlich zu jener Meiſterſchaft in der Inſtrumentation, die ihm unbeſtritten zugeſtanden werden muß. Durch ſeine Ouvertüre »Nachklänge aus Oſſian«,

die auf das Urteil Spohrs und Fr. Schneiders mit dem von dem Kopenhagener Musikvereine ausgeschriebenen Preise gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerksamkeit seines regierenden kunstliebenden Königs auf sich gezogen haben; so erhielt er denn, wie viele andere Talente unter seinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reise ins Ausland, und er machte sich fürs erste nach Leipzig auf, das ihn zuerst in das größere musikalische Publikum eingeführt hatte. Noch ist er hier, wird sich aber binnen kurzem nach Paris, und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo sein Bild noch frisch vor uns steht, einige Züge der künstlerischen Eigentümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngeren seit lange keiner vorgekommen.

Wer von seiner Ähnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Überraschendes hat, indes auch auf eine musikalische Ähnlichkeit beider schließen wollte, würde sehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künstlercharakter vor uns. In der Tat scheint es, als ob die Deutschland angrenzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emanzipieren wollten; einen Deutschtümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin sein Vaterland, Bennett England, in Holland gibt J. Verhulst Hoffnungen, seinem Vaterlande ein würdiger Repräsentant zu werden, in Ungarn machen sich gleichfalls nationelle Bestrebungen geltend. Und wie sie auch alle die deutsche Nation als ihre erste und geliebteste Lehrerin in der Musik betrachten, so soll sich niemand verwundern, wenn sie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Musik zu sprechen versuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meisterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meister, die sich mit unsern großen vergleichen könnten, und niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europas sahen wir schon nationelle Tendenzen äußern. Lindblad in Stockholm übersetzte uns seine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein produktives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimat bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Skandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unſern jungen Tonkünſtler erzogen die Dichter ſeines Vaterlandes; er kennt und liebt ſie alle; die alten Märchen und Sagen begleiteten ihn auf ſeinen Knabenwanderungen, und von Englands Küſte ragte Oſſians Rieſenharfe herüber. So zeigt ſich in ſeiner Muſik, und zuerſt eben in jener »Oſſians«-Ouvertüre, zum erſtenmal ein entſchieden ausgeprägter nordiſcher Charakter; aber gewiß wird Gade ſelbſt am wenigſten verleugnen, wieviel er deutſchen Meiſtern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt ſo ziemlich alles von allen), belohnten ſie ihm mit dem Geſchenk, das ſie allen hinterlaſſen, die ſich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meiſterſchaft.

Von neuern Komponiſten iſt namentlich ein Einfluß Mendelsſohns in gewiſſen Inſtrumentalkombinationen ſichtbar, namentlich in den »Nachklängen aus Oſſian«; in der Sinfonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen ſich überall eine ganz originelle Melodienweiſe geltend macht, wie ſie bisher in den höheren Gattungen der Inſtrumentalmuſik in ſo volkstümlicher Art noch nicht dageweſen. Überhaupt ragt aber die Sinfonie in jedem Bezug über die Ouvertüre, in Naturkräftigkeit wie in Meiſterhaftigkeit des Techniſchen.

Dabei iſt nur eines zu wünſchen: daß der Künſtler in ſeiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß ſeine „nordſcheingebärende“ Phantaſie, wie ſie jemand bezeichnete, ſich reich und vielgeſtaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens ſeinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künſtlern zurufen, erſt Originalität zu gewinnen, und dann ſie wieder abzuwerfen; ſchlangengleich häute er ſich, wenn das alte Kleid zu verſchrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft iſt dunkel; es geſchieht das meiſte anders, als wir dachten; nur unſere Hoffnungen dürfen wir ausſprechen, daß wir das Gediegenſte, Schönſte von dieſem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, ſchon der Zufall des Namens auf die Muſik hingewieſen, ſo bilden ſonderbarerweiſe die vier Buchſtaben ſeines Namens die vier offenen Violinſaiten. Streiche mir niemand dies kleine Zeichen höherer Gunſt weg, wie das andere, daß ſich ſein Name (durch vier Schlüſſel) mit einer Note ſchreiben läßt[492], die herauszufinden Kabbaliſten ein leichtes ſein wird.

Noch in dieſem Monate erwarten wir eine zweite Sinfonie Gades; ſie weicht von der erſten ab, iſt weicher und leiſer; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

125. Theaterbüchlein (1847—1850)[493].

»Johann von Paris« von Boieldieu.

(Den 4ten Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meisteroper. Zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. »Jean de Paris«, »Figaro« und »Barbier«, die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd!

Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich — die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend, — die Violoncellos hier und da schon als selbständige Stimme mit Effekt behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

»Templer und Jüdin« von Marschner.

(Den 8ten Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Komposition hier und da unruhig, nicht ganz klar instrumentiert, neben einer Fülle geistreicher Melodien. Bedeutendes dramatisches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelstein, der sich nicht ganz von seiner rohen Hülle [hat] befreien können.

Behandlung der Singstimmen zum Teil nicht dankbar und vom Orchester erdrückt. Zuviel Posaunen.

Die Chöre gingen spottschlecht, sie müßten teilweise größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weberschen die bedeutendste deutsche Oper der neuern Zeit.

»Iphigenia in Aulis« von Gluck.

(Den 15ten Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämnestra; [Johanna] Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatschek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Szene gesetzt; Kostümierung und Dekoration sehr angemessen. Auch an der Musik hat er hinzugetan; ich

ich glaubt', es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies ist eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagners Oper vielleicht den umgekehrten Prozeß vornehmen — wegnehmen, herausschneiden.

Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt.

Ein großer, origineller Künstler. Mozart steht auf seinen Schultern sichtbar; Spontini kopiert ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchster Wirkung, wie in »Armida«.

»Tannhäuser« von Richard Wagner[494].

(Den 7ten August 1847.)

Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe sich über die Oper sagen, und sie verdiente es, ich hebe es mir auf später auf.

»La Favorite« von Donizetti.

(Den 30sten August 1847.)

Nur zwei Akte hörte ich. Puppentheatermusik! —

»Euryanthe« von K. M. von Weber.

(Den 23sten Septbr. 1847.)

Geschwärmt haben wir wie lange nicht. Die Musik ist noch viel zuwenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, ſprachen noch lange darüber. Das genialſte Stück der Oper ſcheint mir das Duett zwiſchen Lyſiart und Eglantine im 2ten Akt. Der Marſch im 3ten Akt zu Ehren der nämlichen iſt's auch, aber nicht Einzelnem, dem Ganzen gebührt die Krone.

»Barbier von Sevilla« von Roſſini.

(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Roſine. Immer erheiternde geiſtreiche Muſik, die beſte, die Roſſini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt ſie ungeſchoren. Welch falſche Anſicht von Virtuoſenfreiheit! Übrigens ihre beſte Rolle. —

»Stumme von Portici« von Auber.

(Den 22ſten Febr. 1848.)

Die Oper eines muſikaliſchen Glückskindes. Der Stoff hat ſie erhalten. Die Muſik gar zu roh, gemütlos, dabei abſcheulich inſtrumentiert. Hier und da Funken von Geiſt.

»Oberon« von Weber.

(Den 18. März 1848.)

Gar zu lyriſcher Stoff. Auch die Muſik andern Weberſchen Opern an Friſche nachſtehend. Eine ſchlumprige Aufführung.

»Ferdinand Cortez« von Spontini.

(Den 27ten Juli 1848.)

Mit Entzücken zum 1ſtenmal gehört.

»Fidelio« von Beethoven.

(Den 11ten Auguſt 1848.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

»Heimliche Ehe« von Cimarosa[495].

(Den 19. Juni 1849.)

Im Techniſchen (Satz und Inſtrumentation) durchaus meiſterlich, ſonſt ziemlich intereſſelos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

»Waſſerträger« von Cherubini.

(Den 8. Juli 1849.)

Mit großer Freude an der geiſtreichen meiſterlichen Oper ſeit vielen Jahren wieder zum erſtenmal gehört. Ein vortrefflicher Waſſerträger in Dall' Aſte.

»Prophet« von Giac. Meyerbeer.

(Den 2. Februar 1850.)

+

---

126. Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln[496].

Die Bildung des Gehörs iſt das wichtigſte. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fenſterſcheibe[497], der Kuckuck — forſche nach, welche Töne ſie angeben. —

Du ſollſt Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig ſpielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechaniſchem Üben hinbringen. Das iſt ungefähr ebenſo, als bemühe man ſich täglich, das ABC möglichſt ſchnell und immer ſchneller auszuſprechen. Wende die Zeit beſſer an. —

Man hat ſogenannte „ſtumme Klaviaturen" erfunden; verſuche ſie eine Weile lang, um zu ſehen, daß ſie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht ſprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuoſen iſt wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muſter. —

Lerne frühzeitig die Grundgeſetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt uſw.; ſie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasſelbe tuſt. —

Klimpere nie! Spiele immer friſch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und Eilen ſind gleichgroße Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und ſchön zu ſpielen; es iſt beſſer als ſchwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du haſt immer auf ein rein geſtimmtes Inſtrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt ſie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft ſo, daß du nicht allein die Melodie einer Kompoſition, ſondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis feſtzuhalten vermagſt. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme haſt, ohne Hilfe des Inſtrumentes vom Blatt zu ſingen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Haſt du aber eine klangvolle Stimme, ſo ſäume keinen Augenblick, ſie auszubilden, betrachte ſie als das ſchönſte Geſchenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es ſo weit bringen, daß du eine Muſik auf dem Papier verſtehſt. —

Wenn du ſpielſt, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meiſter zu. —

Legt dir jemand eine Kompoſition zum erſtenmal vor, daß du ſie ſpielen ſollſt, ſo überlies ſie erſt. —

Haſt du ein muſikaliſches Tagewerk getan und fühlſt dich ermüdet, ſo ſtrenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Beſſer raſten, als ohne Luſt und Friſche arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirſt, nichts Modiſches. Die Zeit iſt koſtbar. Man müßte hundert Menſchenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da iſt, kennen lernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu geſunden Menſchen. Wie die leibliche, ſo muß die geiſtige Koſt einfach und kräftig ſein. Die Meiſter haben hinlänglich für die letztere geſorgt; haltet euch an dieſe. —

Aller Paſſagenkram ändert ſich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat ſie Wert. —

Schlechte Kompoſitionen mußt du nicht verbreiten, im Gegenteil ſie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du ſollſt ſchlechte Kompoſitionen weder ſpielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen biſt, ſie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der ſogenannten Bravour. Suche mit einer Kompoſition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponiſt im Sinne hatte; mehr ſoll man nicht; was darüber iſt, iſt Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abſcheuliches, in Stücken guter Tonſetzer etwas zu ändern, wegzulaſſen, oder gar neumodiſche Verzierungen anzubringen. Dies iſt die größte Schmach, die du der Kunſt antuſt. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Ältere; du erſparſt dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meiſter kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den ſogenannte große Virtuoſen oft erringen, nicht irremachen. Der Beifall der Künſtler ſei dir mehr wert als der des großen Haufens. —

Alles Modiſche wird wieder unmodiſch, und treibſt du's bis in das Alter, ſo wirſt du ein Geck, den niemand achtet. —

Viel Spielen in Geſellſchaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber ſpiele nie etwas, deſſen du dich in deinem Innern zu ſchämen hätteſt. —

Verſäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zuſammen muſizieren kannſt, in Duos, Trios uſw. Dies macht dein Spiel fließend, ſchwungvoll. Auch Sängern akkompagniere oft. —

Wenn alle erſte Violine ſpielen wollten, würden wir kein Orcheſter zuſammenbekommen. Achte daher jeden Muſiker an ſeiner Stelle. —

Liebe dein Inſtrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchſte und einzige. Bedenke, daß es noch andere und ebenſo ſchöne gibt. Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orcheſter das Höchſte der Muſik zur Ausſprache kommt. —

Wenn du größer wirſt, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuoſen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meiſter, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das »Wohltemperierte Klavier« ſei dein täglich Brot. Dann wirſt du gewiß ein tüchtiger Muſiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wiſſen. —

Von deinen muſikaliſchen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt ſich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei beſcheiden! Du haſt noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andere vor dir ſchon gedacht und erfunden. Und hätteſt du's, ſo betrachte es als ein Geſchenk von oben, das du mit anderen zu teilen haſt.

Das Studium der Geſchichte der Muſik, unterſtützt vom lebendigen Hören der Meiſterwerke der verſchiedenen Epochen, wird dich am ſchnellſten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren. —

Ein ſchönes Buch über Muſik iſt das »Über Reinheit der Tonkunſt« von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirſt. —

Gehſt du an einer Kirche vorbei und hörſt Orgel darin ſpielen, ſo gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar ſo wohl, dich ſelbſt auf die Orgelbank ſetzen zu dürfen, ſo verſuche deine kleinen Finger und ſtaune vor dieſer Allgewalt der Muſik.

Verſäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Inſtrument, das am Unreinen und Unſauberen im Tonſatz wie im Spiel alſogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelſtimmen. Dies macht dich muſikaliſch. —

Was heißt denn aber muſikaliſch ſein? Du biſt es nicht, wenn du, die Augen ängſtlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühſam zu Ende ſpielſt; du biſt es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) ſtecken bleibſt und nicht fortkannſt. Du biſt es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahneſt, bei

einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Muſik nicht allein in den Fingern, ſondern auch im Kopf und Herzen haſt. —

Wie wird man aber muſikaliſch? Liebes Kind, die Hauptſache, ein ſcharfes Ohr, ſchnelle Auffaſſungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von oben. Aber es läßt ſich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirſt es, nicht dadurch, daß du dich einſiedleriſch tagelang abſperrſt und mechaniſche Studien treibſt, ſondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielſeitig-muſikaliſchem Verkehr erhältſt, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orcheſter verkehrſt. —

Mache dich über den Umfang der menſchlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belauſche ſie namentlich im Chor, forſche nach, in welchen Intervallen ihre höchſte Kraft liegt, in welchen andern ſie ſich zum Weichen und Zarten verwenden laſſen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; ſie ſind eine Fundgrube der ſchönſten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verſchiedenen Nationen. —

Übe dich frühzeitig im Leſen der alten Schlüſſel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir ſonſt verſchloſſen. —

Achte ſchon frühzeitig auf Ton und Charakter der verſchiedenen Inſtrumente; ſuche ihre eigentümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören verſäume nie. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. —

Urteile nicht nach dem Erſtenmalhören über eine Kompoſition; was dir im erſten Augenblick gefällt, iſt nicht immer das Beſte. Meiſter wollen ſtudiert ſein. Vieles wird dir erſt im höchſten Alter klar werden. —

Bei Beurteilung von Kompoſitionen unterſcheide, ob ſie dem Kunſtfach angehören oder nur dilettantiſche Unterhaltung bezwecken. Für die der erſten Art ſtehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" iſt das Feldgeſchrei der Dilettanten, und gewiß, eine Muſik ohne Melodie iſt gar keine. Verſtehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmiſch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufſchlägſt, blicken ſie dich in tauſend verſchiedenen Weiſen an: des dürftigen Einerleis namentlich neuerer italieniſcher Opernmelodien wirſt du hoffentlich bald überdrüſſig. —

Suchſt du dir am Klavier kleine Melodien zuſammen, ſo iſt das wohl hübſch; kommen ſie dir aber einmal von ſelbſt, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt ſich in dir der innere Tonſinn. — Die Finger müſſen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängſt du an zu komponieren, ſo mache alles im Kopf. Erſt wenn du ein Stück ganz fertig haſt, probiere es am Inſtrumente. Kam dir deine Muſik aus dem Innern, empfandeſt du ſie, ſo wird ſie auch ſo auf andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantaſie, ſo wirſt du in einſamen Stunden wohl oft wie feſtgebannt am Flügel ſitzen, in Harmonien dein Inneres ausſprechen wollen, und um ſo geheimnisvoller wirſt du dich wie in magiſche Kreiſe gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch iſt. Der Jugend glücklichſte Stunden ſind dieſe. Hüte dich indeſſen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichſam an Schattenbilder zu verſchwenden dich verleitet. Die Beherrſchung der Form, die Kraft klarer Geſtaltung gewinnſt du nur durch das feſte Zeichen der Schrift. Schreibe alſo mehr, als du phantaſierſt[498].

Verſchaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, ſieh dir gute Dirigenten oft an; ſelbſt im ſtillen mit zu dirigieren ſei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künſten und Wiſſenſchaften[499]. —

Die Geſetze der Moral ſind auch die der Kunſt. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirſt du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eiſen, das wenig Groſchen koſtet, laſſen ſich viele tauſend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttauſend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthuſiasmus wird nichts Rechtes in der Kunſt zuwege gebracht. —

Die Kunſt iſt nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künſtler; alles andere fällt dir von ſelbſt zu. —

Nur erſt, wenn dir die Form ganz klar iſt, wird dir der Geiſt klar werden. —

Vielleicht verſteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte jemand, ein vollkommener Muſiker müſſe imſtande ſein, ein zum erſtenmal gehörtes, auch komplizierteres Orcheſterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor ſich zu ſehen. Das iſt das Höchſte, was gedacht werden kann. —

Es iſt des Lernens kein Ende[500]. —

Nachtrag.

A.

1. Jugendaufsätze[501].

Über die innige Verwandtschaft der Poesie und Tonkunst.

(Rede.)

Herrlich und prangend in ihrer schönsten Blüte stehen sie da vor uns, die schönsten aller Künste, die Dichtkunst und die Tonkunst: während dort hinter ungezirkelten, ungeregelten Mauern die Baukunst, weinend ihren großen Fall hervorschaut: während vor geschmacklosen unedlen Statuen die Bildhauerkunst klagend ihr hohes Antlitz verbirgt: während die Tanzkunst jede Grazie, die sich einst in den lieblichsten Formen um den Körper wand: die Malerei entseelt und entblättert, die heiligen Rechte, die ihr der Mensch gegeben hatte, abtreten muß: stellen diese beiden Künste sich allein unverdorben und veredelt unsern Augen dar. Und wahrlich, es sind uns nicht die schlechtesten der Kinder geblieben, nein, die schönsten sind es, die die Erde dem Himmel entrissen hat. Wie? gibt es wohl etwas Schöneres, als mit den Fesseln der Kamöne das kalte, bedächtige Wort zu umschließen, frei auf den freien Schwingen der Dichterkraft alle Räume zu durchsegeln, mit dem grenzenlosen Gebiet der Phantasie alles, was tief im Verborgenen der Natur schafft, zu entschleiern und zu entsiegeln, oder wie von ihr ein großer Dichter spricht:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort,
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.

Oder gibt es etwas Herrlicheres, als mit dem schmelzenden Strome der Harmonien, mit der Macht der Töne, die lieblich aus den Saiten hervorquillt, die schönsten Gefühle dem Herzen zu entlocken; oder gibt es eine größere Kraft, das menschliche Herz in allen Richtungen zu be-

wegen, als es jetzt von den ernsten Tönen des Chorals zur Unschuld und Einfalt, von Frohsinn und Heiterkeit zur Schwermut und zum Tiefsinn, von Gefälligkeit und Ruhe zu Groll und Unlust, von dem Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott zum finstern Hinbrüten, zur Leichenklage und Jammergeächze, von der schwärzesten Verzweiflung zu den frohen Klängen des Triumphes abzustimmen? und wahrlich, dies alles vermag die Tonkunst: aber nicht ihr allein ist es gegeben, die Sinne mit holdem Zauber zu umgaukeln, nicht ihr allein zum höchsten Schönen den Menschen hinaufzutragen — wisset, auch die Poesie vermag solches Großes: sie nur vermag die Seele lieblich zu umstricken, sie hat es vermocht, daß sie ganze Völker staunend anschauten.

O ihr schönsten, ihr herrlichsten Gaben, ihr aller Künste schönste Künste, die ihr den Himmel entgöttert und die Erde zum Himmel hinaufstragt, ihr streitet auch jetzt in unserm deutschen Vaterlande um den ehrenden Lorbeerkranz: ich will nicht sagen, daß einer von euch beiden der Vorrang gebührt, ich will keine von den himmlischen Musen beleidigen: aber jene Worte unsres großen Schiller will ich wiederholen:

„Großes wirket ihr Streit, Größeres wirket ihr Bund": — ja, Größeres wirket ihr Bund: Größeres und Schöneres, wenn der einfache Ton durch die geflügelte Silbe, oder das schwebende Wort durch die melodische Woge des Klanges erhöht wird, wenn der leichte Rhythmus des Verses mit dem geordneten Maße des Taktes sanft sich vereint und lieblich abwechselt, wenn sie Hand in Hand ihre himmlischen Pfade wandeln. Aber nicht nur diese Vereinigung des Wohlklanges fesselt beide aneinander, nein, sie werden noch durch andere und zartere Banden zusammengekettet, und diese sind, daß sie beide gleichen Ursprung, beide gleiche Wirkung haben.

Weit davon entfernt, in die Zahl der Dichter auch jene Gelegenheitsdichter, Reimschmiede, Sonettenkräußler, Madrigalschnitzer und Triolettdrechsler, jene Leute, die den Vers nach den Fingern messen und, haben sie dann nach vielem Mühen und Kopfzerbrechen einen ganzen [fehlt] zustande gebracht, sich herzlich freuen, daß sie auch dichten können: oder weit entfernt, unter die Reihen der Tonkünstler jene zierlichen Figurantenkünstler, Trillerschläger, Notenzähler, Walzerverfertiger usw. zu setzen, meine ich jene, die, vorausgesetzt, daß sich ihnen der Reim lieblich in den Vers fügt, daß nicht der Vers dem Worte, sondern das Wort dem Verse gebiete, vorausgesetzt, daß jeder Ton mit dem andern sanft übereinkomme, daß sich die Note um den Takt, nicht der Takt um die

Note ſchlingt, meine ich jene, die durch das höchſte Schöne begeiſtert auch Begeiſterung erwecken. Denn nur Begeiſterung iſt es, die des Sängers Lied zu den Wolken erhebt, nur Begeiſterung iſt es, die des Harfners Meiſterhand Harmonien zaubern lehrt. Und die Begeiſterung, ſie iſt ernährt und erzeugt durch das Gefühl für das Schöne, für das Gute und für das Erhabene. Homer ſang die Göttertaten mächtiger Kämpfer, begeiſtert durch das Erhabene derſelben, Pindaros pries im erhabenen Hymnos die Sänger und die Wettkämpfer, ſelbſt entzückt über die Größe ſeiner Mitwelt ... Und immer war dem Sänger die Laute nicht fern. Wie ſein Lied ſich auch ausſprechen mochte, ob im Tone des leichten Scherzes Anakreons oder im Schmerzgefühle der Helden des Sophokles, ob in Ariſtophanes' geißelnder Rede oder in der lieblichen Idylle des Theokrit: Flöte, Laute und Hoboerohr waren ihre treuen Begleiter. Und betrachten wir erſt die Höhe, auf welche die Söhne unſrer Tage die Tonkunſt erheben, dann muß es um ſo deutlicher einleuchten, daß die Dichtkunſt und Tonkunſt aus einer Quelle entſpringen. Oder meinſt du, daß ein Schiller, ein Goethe, ein Klopſtock und die ganze Schar herrlicher Sänger des deutſchen Volkes nicht aus demſelben heiligen Borne der Begeiſterung ihre Lieder geſchöpft, aus welchem ein Mozart, ein Haydn, ein Himmel ihre Harmonien hervorriefen ...

Ja, wahrlich ſchön iſt's, mit den Banden der Kamönen,
Zu ketten des empfindungsloſe Wort:
Der Dichter trägt den Menſchen zu dem höchſten Schönen,
Kühn ſchwingt er ſich durch alle Zonen fort;
Den Himmliſchen kann nur der Himmel krönen,
Den Göttern iſt die Erde ja kein Ort.
Nichts hat die Welt, den Dichter zu belohnen,
Der Himmel gibt ihm ſeine ſchönſten Kronen.

Doch ſchöner iſt's, wenn das Geläut der Saite
Verherrlichend des Dichters Lied erhebt:
Wenn zart des Verſes rhythmiſches Gebäude
Des Taktes Zephirwoge überſchwebt.
Ton kämpft mit Ton, Wort ringt mit Wort im Streite,
Der Ton empfindet, und die Silbe bebt,
Bis endlich in der Harmonien zarten Maßen
Sich beide Kämpfer liebevoll umfaſſen.

Über die Zufälligkeit und Richtigkeit des Nachruhms.

Tief in jedes Menschen Brust hat die Natur den Trieb, sich vor seinen Nebenmenschen auszuzeichnen, eingeprägt, und gewisse Gefühle flüstern jedem zu: Hier kannst du dich vor jenem hervortun, hier kannst du ihn übertreffen. Heldenmütige Taten eines Feldherrn spornen den andern an, heldenmütigere zu vollbringen. Das Exempel jenes macht diesen kühn: er scheut keine Arbeit, keine Mühe, gönnt sich nicht eher Ruh und Rast, als bis er seinen Zweck erreicht! Die aufgestellten Sätze eines Philosophen treiben den andern an, neuere und bessere zu erfinden: des Künstlers Höchstes ist, die Werke der Kunst nachzuahmen und sie zu übertreffen: kurz, jeder Stand, der höchste wie der niedrigste, bestätigt diesen Satz. Dieses Verlangen nun heißt, wenn es gemäßigt ist, Ehrliebe: ist es aber heftig, unmäßig, so heißt es Ehrsucht, Ehrgeiz. Jene Handlungen, die nur die reine Liebe hervorbringt, sind die edelsten, tugendhaftesten, und der ehrliebende Staatsbürger kennt keine andere Triebfeder als die Liebe zur Tugend: er verabscheut jede niedrige Seele, die aus bloßem Eigennutze und gröberem Interesse handelt. Will man nun einwenden, daß dieses Streben eine Gattung von Eigennutz sei, so muß man bedenken, daß dieser Eigennutz der menschlichen Gesellschaft nicht nur unschädlich, sondern auch sehr zuträglich sei und dem Vorteile anderer am wenigsten entgegensteht. Dieses Streben aber wird durch etwas ungemein gestärkt und durch den kräftigsten Sporn noch mehr angereizt: es ist der Gedanke an Nachruhm, das schönste Bild, das sich der Mensch von sich selbst schaffen, der herrlichste Traum, den er erträumen, die mächtigste Triebfeder, die stärkste Anreizung, die ihn zu guten und edlen Taten anfeuern kann. Starb Leonidas einzig und allein nur wegen des Vaterlandes? Themistokles, kämpfte er seine Schlachten nur für Griechenland? suchte Horatius Cocles einzig deswegen den Tod in den Wellen, um sein Vaterland zu retten? Curtius, stürzte er sich nur für Rom in den Schlund? nein, der Nachruhm ist's, der jene selbst das Bild des Todes nicht scheuen und alles, alles unter dem scheinbaren Deckmantel der Vaterlandsliebe auf dem Herde des Vaterlandes niedersetzen ließ; — oder sang Homer seine Lieder nur für sein Jahrhundert? wußte Horaz nicht, daß auch die Nachwelt seine Sänge noch lesen würde? schrieb Ovid seine klagenden Briefe nur, um zu schreiben? Virgilius hätte für Rom allein sein Epos gedichtet? — Der schöne Gedanke an Nachruhm, das himmlische Bewußtsein, einstens fort im Munde der Nachwelt zu leben

— das war's, was ihre Adern springen und ihren Gefühlen Worte geben ließ — und wahrlich! sie haben sich nicht getäuscht: ein unvergängliches Denkmal steht ihnen mit prangenden Schriftzügen in den Annalen der Geschichte der Welt, und die Kränze, die ihre Zeitgenossen einstens um ihre Schläfe wanden, verherrlicht die Nachwelt mit dem schönsten Andenken an solcher Männer Taten, an solcher Sänge. Es scheint mithin etwas Bleibendes und Bestehendes zu sein, aber um mich der Worte E. Schulzens zu bedienen:

„Und der Ruhm, auch er ist nichtig:
Einst verhüllt er seine Stirn,
Und wie schöne Träume nichtig
Gab ein leer Gespinst das Hirn."

und so kräftig er auch auf die Gemüter eingewirkt hat und noch immer einwirkt, so zufällig und nichtig ist er: dieses nun zu untersuchen und zu begründen, soll der Zweck dieses Aufsatzes sein.

Ehe wir nun weiter gehen, wollen wir erst den Begriff des Nachruhms definieren.

Es gibt zwei verschiedene Arten von Nachruhm: die eine ist der Glaube einzelner Individuen, der ihnen im Bewußtsein ihrer Taten, ihrer Handlungen sagt, daß er einstens noch Ruhm, Nachruhm haben werde: und diese würde man besser die Vorstellung, Gedanke, Glauben eines einzelnen Individuums an Nachruhm nennen; die andere Art aber ist der Ruhm, den die Nachwelt in der Anerkennung der Taten und Handlungen einzelnen Individuen erteilt hat, den letztere folglich selbst nicht genießen können. Ersterer also besteht in der Vorstellung allein, letzterer in der ungenießbaren Wirklichkeit. Beide nun, von welcher Seite man sie auch betrachtet, sind meistens nichtig und zufällig, und vom ersteren oder von dem, der in der Vorstellung allein besteht, glaube ich es mit diesen Gründen behaupten zu können:

I. weil er einzig und allein in der Vorstellung besteht.

Beim Nachruhm kommt alles auf die Ansichten und Vorstellungsweisen der Menschen an: ob diese eine Handlung, eine ausgezeichnete Tat des Nachruhms wert halten, ob es mit dem Kreise ihrer Ideen sich vereinbart, das Andenken an dieses oder jenes große Werk auf die Nachwelt fortzupflanzen.

Die Vorstellungsweise der Menschen ist gleichsam der größte Gerichtshof, vor dem das Urteil über die Größe und Kleinheit der Taten, ob sie

des Nachruhms wert ſind oder nicht, ausgeſprochen wird. Auf immer iſt alle Hoffnung des Nachruhms dahin, wenn man die Neigung dieſes außerordentlichen Richters nicht gewinnen kann, und ein ewiges Dunkel verbreitet ſein Mißfallen oft über die lichtvollſten Erſcheinungen im Kreiſe menſchlicher Taten. Betrachtet man nun die Beſchaffenheit der menſchlichen Vorſtellung, wie ſie oft ſo verkehrt, oft ſo mangelhaft, nicht in zwei Individuen ganz dieſelbe iſt, wie ſie tauſend Veränderungen, tauſend Abwegen und Verirrungen ausgeſetzt iſt, ſo kann es nicht fehlen, daß der Nachruhm, der in den Sinnen einzelner Individuen vorgeſtellte Nachruhm nichtig ſein muß. Und wenn man das ganze Feld der Geſchichte ſorgſamen Blickes durchwandert: wenn man vorzüglich die Art und Weiſe betrachtet, nach welcher Nachruhm und Vergeſſenheit, oft gänzliche Vergeſſenheit ausgeteilt wurde, ſo erhält der Satz ſeine vollſte Beſtätigung. Es hat vielleicht keine große Handlung gegeben, die nicht auch von vielen als klein, ja als ſchlecht und des Nachruhms unwert genannt wurde, je nachdem die Anſichten und Meinungen der Menſchen beſchaffen waren. Die größten Männer der Vorzeit und der Gegenwart, ob ſie nun auf dem Felde des Krieges ihre Taten verrichteten oder in den Künſten des Friedens ſich auszeichneten, waren dem Schickſale unterworfen, keines Nachruhms gewürdigt zu werden, weil ſie nicht glücklich genug waren, mit dem Gewinnen der Schlachten, mit dem Vollenden großer Werke in der Zeit des Friedens auch den Beifall der menſchlichen Vorſtellungsweiſe zu gewinnen, es dahin zu bringen, der menſchlichen Vorſtellung ihre Irrtümer, ihre Veränderlichkeit, ihre Schwäche zu nehmen. Der in den Sinnen einzelner Individuen vorgeſtellte Nachruhm iſt alſo nichtig, weil er allein in der Vorſtellung beſteht, die nichts Feſtes, nichts Bleibendes in ſich enthält.

II. aber, weil weniger guten Handlungen öfters Nachruhm, andern weit beſſern hingegen geringer zuteil wird.

Wieviel ſchöne und große Handlungen der Vorwelt mögen auf uns nicht gekommen ſein, indem wir anderen, weit geringeren, den Lorbeer aufſetzten. Die Geſchichte zeigt uns die mannigfachſten Beiſpiele: in ihr ſtehen aufgezeichnet Könige, die mit Feuer und Schwert Länder verwüſteten, Menſchen hinmordeten und, ſind ſie anders auch tapfer und kühn geweſen, ihr Leben in Schlachten gelebt haben, indes von anderen Fürſten, die ihren Staat friedlich regierten, deren höchſter Wunſch war, ihr Land auszubilden, nicht einmal für gut erachtet worden iſt, ihre bloßen Namen der Nachwelt zu überliefern: Themiſtokles ſteht glänzend

da als Sieger von Salamis, während der unterdrückte, gerechtere Aristides, der, auf die Ratschläge jenes aus seinem Vaterlande verbannt, noch die Götter um Glück für die Athenienser anfleht, ihm kaum an die Seite gestellt wird; Kolumbus muß sein Leben im Kerker enden, indes man seine entdeckten Länder nach dem Namen eines Abenteurers „Amerika" nennt: — aufgezeichnet sind in der Geschichte Dichter, die kaum der Erwähnung wert sind, während andere, die jenen Vorbilder und Ideale waren, in dem Dunkel der Unbekanntheit und Vergessenheit verborgen liegen. — Hierzu ist auch noch zu fügen, daß manche gar keinen Nachruhm erhalten haben, die ihn wohl verdient hätten; so kennen gewiß wenige nur die zwei Gefährten jenes Horatius Cocles, den Sp. Curtius und Dec. Herennius, welchen letzteren, obgleich sie ebenden Heldenmut bewiesen hatten, die Laune der Menschen doch nicht den Preis erteilte, den sie dem Cocles gegeben hat; und von jenen 300 Spartanern, die mit Leonidas bei den Thermopylen fielen, kennt man von diesen einen noch, als ihren Anführer? Wohl hätten sie ebensogut wie jener den Nachruhm der ganzen Welt verdient.

III. aber auch deswegen, weil er öfters von äußeren Umständen abhängt.

Nehmen wir hier nur das Schicksal Alexanders des Großen. Weltbekannt und weltberühmt ist zwar sein Name: Jahrtausende haben sein Andenken nicht auslöschen können. Aber wie viele gibt es auch, die ihn dieses hohen Ruhmes nicht wert achten, welche harten Urteile ergehen von vielen über seine Handlungen. Ein äußerer Umstand war die Ursache, daß in seiner Zeit kein Mann lebte, der mit dem Geschenk der Musen seine Taten auch geschmückt hätte. Er, der die göttlichen Gesänge Homers in goldenem Kasten mit sich herumtrug, er, der Held, hatte keinen Homer, seine unsterblichen Taten zu besingen. Wie ganz anders ist es dagegen mit den Helden, die Homer in seinen Gedichten feiert: Unsterblicher Ruhm wird allen zuteil, das Kleinste selbst und Unbedeutendste wird als herrlich gepriesen. Ungeteilt stimmt die Welt ein in die Ruhmwürdigkeit der Helden des Homer, oft nicht ihrer Taten wegen, nein — zu Ehren des herrlichen Liedes, das sie zum Himmel erhebt und den unsterblichen Göttern gleichmacht. Wer weiß, ob je, wenn kein Homer gelebt, die Helden des Troerkrieges so erhaben uns dargestellt worden wären, als es nun der Fall ist, da Homer seine göttliche Leier zu ihrem Lobe gerührt. Ja, die Überzeugung der Ruhmwürdigkeit der Helden des Homer geht so weit, daß selbst die wahrheitsvollen Forschungen der

ersten Geschichtsschreiber, daß ihre einsichtsvollen Aussprüche, die Dürftigkeit des ganzen Unternehmens gegen Troja darstellend, daß dies alles ihr auch nicht das geringste entzieht. Obgleich zwar wahrhaft schöne und große Taten nie völlig untergehen können, so liegt es doch in der Macht äußerer Umstände, daß sie von der Nachwelt gefeiert werden, daß sie einen Ehrenplatz in dem Tempel des Nachruhms finden. Viel aber auch kommt auf den Standpunkt an, den einer hat, ob er vielleicht auf goldenem Throne sitze oder in der Hütte des Bettlers wohne, ob er Heeren gebiete oder selbst dem Gebote eines Führers gehorche. Jene stehen auf einem Berge, der bis in die Wolken reicht, und alle Welt sieht ihre Handlungen, alle Welt stimmt ein in das Lob derselben; diese sind im dunklen Tale der Niedrigkeit verborgen, selten nur schweift ein Blick an ihnen vorüber, niemand achtet auf ihre Taten, und nur Zufall ist es, seltener Zufall, wenn aus dieser Klasse einem Nachruf zuteil wird. So ist endlich die Wahrheit, daß der in den Sinnen einzelner Individuen vorgestellte Nachruhm nichtig und zufällig sei, auch dadurch bestätigt, daß er öfters von äußeren Umständen abhängt.

Die Folgen nun, die hieraus springen, sind, daß wir unsern Nachruhm niemals auf solche Dinge zu begründen suchen, die vergänglich sind und nicht fortdauern können; streben wir aber, ihn in solchen Sachen, ihn in solchen Werken zu erlangen, die das Interesse aller Menschen auf sich ziehen, der ganzen Menschheit nützen und sie zieren, wahrlich, dann wird er nicht untergehen. Das Andenken an solche Männer, wie sie Deutschland an Luther, Melanchthon, Reinhard, Schiller, Goethe, Wieland, Klopstock, Leibnitz, Euler, Kant, Friedrich dem Großen, Mozart, wie sie Frankreich in Fénelon, Voltaire, Racine, Corneille, Molière, Rousseau, Bayard, Turenne, Napoleon, Saussure, Lavoisier, Colbert, Sully, wie sie Italien in Raffael, Correggio, Ariosto, Petrarca, Tasso, Dante, wie sie England in Shakespeare, Chaucer, Byron, Scott, Pitt, Castlereagh, Franklin, Drake, Newton, wie sie Spanien in Cervantes, Portugal in Camoens, Schweiz in Tell, wie mit einem Worte jedes Land unzählige Heroen der Menschheit[501a] in neuerer Zeit besaß und noch besitzt — das Andenken an solche Männer, frage ich, das könnte verwischt werden? —

Das Leben des Dichters.

(Rede.)

Matter und matter welken die Roſen im Weſten dahin — die Fluren ſchlummern ihren Blumenſchlaf — wie zürnende Titanenhäupter ſteigen die Schatten der Berge aus verhülltem Horizonte, und ernſt wandeln die Sterne herauf an den blauen Äther, und die Frühlingswolke zieht über das erhabene Blau, und klar und rein zieht die Sternennacht herauf und wiegt die ſchlummernde Welt in Träume — nur die Nachtphaläne hängt an den Roſenknoſpen, und die Nachtigallen ſchlagen in den Bäumen ſchwellende Akkorde, ſanft wie die ſterbenden Hauche der Aolsharfe ... Aber klar und heiter ſchwelgt das Auge des Dichters in der Sternennacht der Natur und blickt zu den Sternen hinauf und blickt zu den Blumen herunter, und die Züge verklären ſich, und das Auge lächelt, und es lebt in ihm der große Gedanke: Gott und Natur, und der Gedanke wird Gebet und das Gefühl Sprache:

„Wandeln möcht' ich mit euch, ihr Sterne, die ihr oben im ewigen Lauf geht, ziehen möcht' ich mit dir, o Frühlingswolke, die über dem Schlummer der Welt dahinzieht; aber mein Auge hängt an den Blumen der Natur und trinkt Wonne aus ihren Blütenkelchen; wandelt und zieht nur fort — wandelt' ich mit euch, ohne Duft und Blüten gingen mir dieſe Blumen vorüber, zög' ich mit dir, mein Auge ſähe hier die Natur nicht mit ihren Roſen und Frühlingen: auch mein Leben iſt ſchön und ewig."

So ſpricht er, und die Hände falten ſich zum Gebete, und er dankt der Gottheit, daß er ein Menſch iſt. Aber dunkler wird's und ſchweigender um ihn: die Phaläne faltet die Flügel zuſammen, und die Nachtigall verſtummt. Selig und entzückt legt ſich der Dichter in den Blumenozean, und die Roſen duften über ihm, und die Natur hüllt ihren ſchlummernden Liebling in ihre Blüten.

So lebt der Dichter ein glückliches Leben: dunkel und blöde wird ſein Auge im Geräuſche des Tages, aber klar und heiter wacht es auf in der Einſamkeit der Natur. Das Leben des Dichters ſcheint noch das letzte Überbleibſel aus jenen glücklichen arkadiſchen Zeiten zu ſein, wo das Kindheitsalter der Menſchheit noch am Gängelbande der Natur ging. Der trete von den Blumenhöhen des Parnaſſus herab, den dieſe Mutter nicht in die ſchaffende Welt einführte; er trete von ſeinen Höhen ab, welcher nicht durch dieſen Vorhof in den Tempel der Poeſie eindrang. Die Poeſie iſt die Sonnenblume, die allein an dem Sonnenſtrahle der Natur hängt und verwelkt, wenn dieſer Strahl verlöſcht. Nicht im be-

täubenden Lärm der Welt, nicht im tobenden Gewühle des regellosen Alltagslebens kann die Blume der Poesie sich schön und frei entfalten: still im Verborgenen keimt und duftet sie. So lebt der Dichter das Leben mit der Natur.

Wer je das heilige Leben gefühlt hat, das aus der Natur niederfließt in die Brust des Sterblichen, wer je die frommen Muttertöne hörte, die wie Balsamstropfen auf die Seele des Menschen fallen — er ruft mit mir aus: Es schlägt ein großes Herz im Busen der Natur. Um wieviel mehr muß der Dichter in ihr empfinden, den sie von seinem ersten Erwachen wie eine zweite Mutter anlächelte, die mit ihm aufwuchs und seine flammenden Gefühle mit ihm teilte? Die Lieder des Dichters sind nur das Echo der Blumensprache der Natur: sie ist die Harmonika, deren Tasten, benetzt von dem Tau der Gefühle, Töne und Lieder in die verlangende Brust strömte.

Muß der Dichter nicht, wenn er durch ihre Blumen fliegt, sein Leben ein glückliches nennen; muß er nicht, wenn am heitren Abend die Sonne hinter die Berge sinkt und, wie ein heiliger Schauer der Gottheit, die Abendsterne heraufziehen, begeistert und entzückt hinstürzen in ihre Blumen und der Natur und der Gottheit danken, daß sie ein höheres Leben in ihn senkten? Und ist nicht das ganze Leben des Dichters ein glücklicheres, ein reineres, ein geistigeres, ein höheres? So lebt denn der Dichter in dem Schoße der Natur ein glückliches Leben, aber er lebt auch in ihr jenes reinere.

Auf der Blumenleiter der Natur nähert sich die Seele des Dichters immer leiser und leiser dem Bilde der Gottheit. Aus ihrem Auge lächelt ihn das große Vaterauge an, auf dessen Winke einst die Sonnenmassen zusammenrollten und Weltenbälle aus dem Nichts sprangen: aus ihrem Tempel, der, ein feierlicher Zeuge der Gottheit, dasteht, fühlt er zuerst den schaffenden Urgeist, der im Stundenleben der Ephemere wie in der Seele des Menschen wirkt und lebt: in ihrem Blühen und Welken ahndet sein Geist den großen Gedanken der Schöpfung, mag sie blühend, wie ein erwachender Säugling, im Blumengewande des jungen Lenzes oder wie ein betender Silbergreis im Sterbekleide des Winters vor ihm liegen. Steht denn der Dichter so da, wie in jener Sternennacht, oder steht er da im Brausen des Gewitters, wo die Kräfte der Natur sich feindlich bekämpfen, müssen da nicht in der Seele des Dichters die erhabensten Gedanken an die Unendlichkeit, nicht in ihm die Gedanken erwachen an jene Minute, die zu fassen die irdische Brust bebt, die auszusprechen die

ſterbliche Lippe ſchaudert — jene Minute, wo die Gottheit den erſten Gedanken zur Schöpfung faßte, wo noch chaotiſche Finſternis über das Erſchaffen lag, jene Minute, wo Sonnen in dem dunklen Äther zu wandeln anfingen, Welten, unzählige Welten zuſammenzurollen und flammende Geſtirne zuſammenzuſtrömen begannen? Und welche Seele ahnet dieſe Gedanken reiner und heiliger als die des Dichters? welcher Buſen fühlt inniger und wärmer die Unendlichkeit des Höchſten? Wer faßt aber auch den Sinn unſerer ſchönen Sterblichkeit ſchöner und tiefer als er? ... Das Herz des Dichters iſt die heilige Opferflamme, die die Natur und die Gottheit ſchürten: aber ſie glüht der Natur und der Gottheit und beſeligt die Bruſt des Menſchen.

So verbindet ſich in der Seele des Dichters das glücklichſte mit dem reinſten Leben; aber mit dieſen verbindet er auch das höchſte Leben. Der Dichter lebt in der idealiſchen Welt und arbeitet für die wirkliche.

Heiter wie der flatternde Schmetterling fliegt der Knabe durch die Gefilde: alles um ihn atmet Freundſchaft und Liebe, lächelnd erwacht er am Morgen, wenn die Sonne ſteigt, lächelnd ſchlummert er am Abend ein, wenn die Sonne ſinkt; aber ſiehe! ſchon windet ſich mit leiſem Flügelſchlage der Genius der Dichtkunſt aus der Hülle hervor — und das erſte Bewußtſein wird wach. Was ſonſt in ſeelenloſen, ſchleierhaften Umriſſen vor den kindlichen Augen lag, wird jetzt ein tieferes Sinnbild des Lebens; wo er ſonſt nur tote Farben und ſtumme Formen ſchaute, fühlt er jetzt als inniger mit ſeinem Gefühle, mit ſeiner Seele verwebt — und das Gefühl wird Sprache, und die Seele wird Gedicht. — Aber wie ſteht jetzt die Welt vor ihm da, wie ſteht ſie da mit ihrer kalten Konvenienz, mit ihren kleinlichen Ränken, mit ihren niedrigen Kabalen. Da ſieht er keinen von ſeinen erſehnten Träumen erfüllt: da erblickt er nichts Höheres, nichts Geiſtigeres: da ſieht er, wie ſie im Schlamme des niederen Lebens herumwühlt; aber ob ſie tiefer und tiefer am Boden krieche, erhaben über ſie ſchwingt er ſich von ihr hinweg:

Zur Sonne muß der Adler dringen,
Und am Boden kriecht die Schlange nur,

und ferne von dem Lärm der zankenden Welt baut er ſich in froher Einſamkeit ſeine idealiſche Schöpfung und ſchmückt ſie mit allen Blumen der Phantaſie. Alle Heroen einer ſeligen, hingeſchiedenen Vorwelt ſtehen bewundert, vergöttert vor ihm: die erſte Ahndung vom eignen Ideal blitzt in ihm auf — das Drama des Lebens ſelbſt nimmt er in ſein

Gemälde auf, daß das Ideal nur noch schöner und herrlicher strahle, und entzückt, wie ein glühender Prometheus, da er den toten Ton beseelte, steht er vor dem (eignen) Götterbilde des selbstgeschaffenen Ideals. Auf den Flügeln der Begeisterung schwingt er sich durch die Räume und schaut wie ein zürnender Göttersohn in das Treiben der Menschen in dem Lärm der Welt, und es lächelt sein Auge bei dem Gedanken, daß sein Leben ein glücklicheres, reineres und höheres sei.

So lebt denn der Dichter in der idealischen Welt: aber er wirkt und arbeitet auch für die wirkliche. — Der schönste Schmuck eines Volkes sind seine Gesänge: wie ewige Sonnen strahlen sie über das Leben hin und strömen das geistige Rosenlicht über die Trümmer des untergegangenen Staates. Des ist uns das große Hellas Zeuge: seine Staaten gingen unter — die Lieder starben nicht: seine Völker gingen unter — und die Lieder starben nicht. Die Poesie ist der helle Kristall, in dem sich das geistige Leben der Geschlechter rein und klar abspiegelt, das glänzende Prisma, das alle Farben in einem schöneren, reineren Lichte vergeistert wiedergibt. Zürnen wir nicht, wenn vielleicht dem Dichter die Mitwelt, für die er wirkte und arbeitete, nicht den Dank zollte, aber ihn die Nachwelt vergötternd darbringt: zürnen wir nicht, wenn jene ihm nicht mehr die Kränze auf sein Haupt setzt, die einst Sophokles von einem fühlenden Geschlechte empfing. Der Dichter bedarf keines Lohnes, kommt er auch öfters mit der Welt nicht so leicht aus wie sie mit ihm — die Poesie ist ihr eigener Lohn, und darum ja ist das ganze Wesen des Dichters ein erhöhtes, weil sie sich selbst am schönsten lohnt. Wer diesen Lohn nicht fühlt, der wag' es nicht, den lächelnden Musen die Hand zur Freundschaft anzubieten. Alle Wesen der Natur scheinen ihren Fluch zu tragen, im Lächeln der Geburt, wie im letzten Seufzer ihres scheinbaren Todes; nur die Poesie gebärt ihre Kinder ohne Wehen: sie gebärt in Entzückungen, ja, Entzückungen sind ihre Wehen.

Rein wie der Frühlingstau des Himmels ist aber auch die Träne des Dichters: elegische Wehmut ruht auf seiner beträuten Wimper, und die Träne und die Wehmut löst sich lieblich in dem Mollakkorde seiner Lieder auf, und die Kamöne küßt mit ihren Worten, mit ihren Tönen ihm von den Wangen die Zähren hinweg, und wie ein kühler Frühlingsregen auf die dürstenden Fluren fallen die Küsse und die Worte und die Töne auf die matter schlagenden Pulse seines Lebens. Siehe! da stieß still und heiter, wie die hingewelkte Rose aus dem Horizonte der untergesunkenen Sonne, die Blume der Erinnerung aus dem Grabe

der Sorgenzeit auf, und ihr Flötenchor hallt noch einmal mit seinen Silbertönen, mit seinen Silberakkorden in die Nacht seiner weinenden Seele wieder. Fühlend und lächelnd, wie ein Engel des Himmels, steht die Kamöne vor einer seligen Vergangenheit, vor einer trüben Gegenwart und vor einer nächtlichen Zukunft: Aber der Dichter stürzt in ihre Arme, und die Vergangenheit und die Erinnerung keimt blühend wieder, und die Gegenwart lächelt, und die Zukunft wird heiter. So gießt die Muse ewig in die Wunden ihres Lieblings ihren lindernden Balsam und steht beschützend wie ein Engel mit demFlammenschwerte vor dem Paradiese des jungen Göttersohnes. Sie ist sein Trost, wenn trüb und finster die Tränen des Lebens durch seine flammenden Pulse schleichen; sie richtet das erstorbene Leben empor, wenn die Sterne des Lebens erblassen und verlöschen und es dunkel wird um die Gegenwart und um die Zukunft.

Denn düster und ernst steht hinter der trügerischen Larve [?] des Glücks das verhüllte Schicksal — und die Maske fällt, und die Gebilde enthüllen sich, und die Lose liegen. Da steht der Mensch schwankend vor der kalten Wirklichkeit, vor seinen unerfüllten Träumen. Aber ob alle Seufzer, die sich aus dem Schoße des Schicksals loswinden, ob alle Tränen in sein Leben niedersinken, ob da, wenn die menschliche Seele zitternd vor dem Winke des Schicksals steht, ob da, wenn es hereinbricht mit seinen Schmerzen und seinen Seufzern, da, wenn das irre Fahrzeug gescheitert und geborsten auf den Wegen des Lebens hiethin und dahin geschleudert — ob da auch alles stürzte, alles in den Stürmen unterginge — — das Auge des Dichters weint Tränen des Schmerzes, aber seine Seele zürnt nicht. Sie, die freundlich die rinnende Träne auf der Wimper trocknet, die, wenn das Leben weint und das Schicksal zürnt, lächelnd hinter den Seufzern des Menschen tritt und in ihre Blüten und Blumen die Seufzer und die Tränen einhüllt, sie, die dem Sterblichen, daherfliegend auf Rosenbaldachinen von blühenden Frühlingen, ihren Himmel von Blumen aufschließt, soll ich sie nennen? — Die Natur, die hohe Trösterin der Menschheit, nimmt liebend den Sohn in ihre Mutterarme auf und söhnt ihn aus mit dem Menschen, mit der Welt und mit dem Schicksal.

Der Dichter steht höher als sein Ort: er schaut sehnsuchtsvoll nach der fernen Leuchte der Sterne und schlägt die Flügel seiner Seele auf; und wenn die siebzig Minuten, die wir Jahre nennen, ausgeschlagen haben, so enthebt er sich und entzündet sich steigend, wie ein Phönix, und die Asche seines Gefieders fällt zurück, und die enthüllte Seele kommt allein ohne Erde (?) und rein wie ein Ton in der Höhe an. Hier aber sieht

er mitten im verdunkelten Leben die Gebirge der künftigen Welt im Morgenrote einer Sonne stehen, die hernieden nicht aufgeht. So erblickt der Einwohner am Nordpole in der langen Nacht, wo keine Sonne mehr aufsteigt, um Mitternacht ein vergüldendes Morgenrot an den höchsten Bergen, und er denkt an seinen langen Sommer, wo sie niemals untergeht. (Gehalten am 12. September 1827.)

Einfluß der Einsamkeit auf die Bildung des Geistes und die Veredelung des Herzens.

Die gütige Natur schon hat es dem Menschen eingepflanzt, sich seinen verwandten Mitgeschöpfen zu nähern und anzuschließen: so hüpft der flüchtige Knabe mit seinen trauten Gespielen über die heimatlichen Wiesen, so fesselt der feurige Jüngling einen Kreis von Freunden um sich, so verbindet der ernste Mann sich mit Gefährten, so wankt der zitternde Greis durch die Spiele der lebenslustigen Jugend. Und wenn es auf der einen Seite wahr ist, daß das interessanteste Studium des Menschen der Mensch selbst sei, auf der andern Seite unsre heiligste Pflicht ist, uns freundschaftlich mit unsern Mitmenschen zu verbinden, so kann nicht geleugnet werden, wie groß der Vorteil ist, der einem Individuum aus der Gegenwirkung der Kräfte des andern ersprießt, und wie sehr durch die gegenseitige Austauschung unserer Gefühle und Ideen, durch die freundliche Mitteilung unsrer Schmerzen und Freuden das Leben um so mehr erleichtert wird, je mehr wir es fühlen, gleichverwandte Seelen zu besitzen, die mit unsern Tränen weinen und unsre Freuden mitempfinden.

Die Vorteile daher, die uns aus der Verbindung mit unsern Nebenmenschen erzeugt werden, sind teils unsrer Natur, die in uns den Trieb, menschliche Gesellschaft zu suchen, gelegt hat, höchst ersprießlich, teils auf unsre eigne Existenz, insofern sie in der Verbindung mit der menschlichen Gesellschaft erfreulicher und erheiternder wird, angenehm einwirkend. „Kein Schwur", sagt ein feiner Menschenkenner in einem seiner geistreichen Gedanken, „kein Schwur kann gräßlicher sein als der: werde ein Menschenfeind." Und so wenig ich weder den Athener Timon, noch den großen Sänger des »Childe Harold« verdammen mag, so wage ich dennoch zu behaupten, daß der wild sein müßte, der die menschliche Gesellschaft gänzlich verabscheuen wollte. Ja, es quillt aus dem Umgange mit unsern Mitgeschöpfen ein solches reizendes Vergnügen, daß es selbst

der hartnäckigste Menschenfeind, der sich den Augen seiner Mitgeschöpfe verbirgt, fühlen muß, welch eine Seligkeit in dem gegenseitigen Ausdrucke der Empfindungen, in dem Austausche unserer Begriffe liege.

Wie groß aber auch die Vorteile sein mögen — es drängt sich nichtsdestoweniger in der Seele die Frage auf, ob uns nicht gerade diese Verbindungen zum Nachteil gereichen, und ob diese Vorteile das Nachteilige überwiegen. Jeder nicht ganz unverständige Kopf — da ich fest überzeugt bin, daß der größere Teil der gemeinen Seelen diese letzte Frage mit einem kräftigen „Nein" beantworten wird — wird bei dieser Frage länger stehen bleiben, und er wird sie bestimmt mit einem „Ja" beantworten. Wenn wir in die Behauptung dieser Bejahung tiefer eindringen wollen, so wird es zuvörderst nötig sein, zu erklären, was eigentlich unter „Gesellschaft" zu verstehen sei.

Unter einem gesellschaftlichen Leben ist im weitesten Sinn alles zu verstehen, worin wir auf irgendeine Weise mit einer Verbindung von Menschen kleinerer oder größerer Anzahl verkehren; es sind daher ebensowohl durch engere Freundschaft verbundene, als irgend durch ein ungefähres Zusammentreffen sich nähernde Individuen hierfür zu rechnen: es ist ein Sich-zusammen-befinden mit irgendeinem oder mehreren Individuen. — Der schädliche Einfluß, den diese Verbindungen auf uns äußern, entspringt vorzüglich daraus, daß die Begierde, mit seinesgleichen zu leben, den Menschen oft so sehr von sich selbst entfernt, daß er dabei den Umgang mit sich selbst vergißt. Die Entfernung von der Welt scheint ihm eine Entfernung von allen Genüssen und Vergnügungen, sobald er solche nur außer sich zu finden hofft, daß durch den Wunsch, der Welt zu gefallen, in einem Kreise von Belustigungen der Gedanke, in sich selbst zu sehr und in jenes gewichtige: γνῶθι σεαυτὸν tiefer einzudringen, vernichtet und so jener Spruch bestätigt wird, daß wir über die Splitter, die wir in andrer Augen sehen, unsere eigenen Balken vergessen. Ein anderer Nachteil, der uns durch den Umgang mit andern erzeugt wird, möchte darin zu suchen sein, daß durch den letzteren unser inneres, reineres Gefühl nicht nur abgestumpft, sondern fast gänzlich zerstört wird. Es müßte denn einer glauben, daß es unserem inneren Menschen, um mich der Worte der heiligen Schrift zu bedienen, zuträglicher sei, von Freude zu Freuden, von Gesellschaft zu Gesellschaft, von Spieltisch zu Spieltisch, von einem Balle zu dem andern geschleudert, als „klar mit sich und einig mit der Welt" zu werden: es müßte einer glauben, daß es schöner sei, in faden Gesellschaften Rätsel zu lösen, als sein inneres

Selbst zu enträtseln. Notwendig muß uns hier in die Augen springen, daß alle diese Nachteile, die die Einsamkeit nicht nur nicht hat, sondern daß auch alle jene Vorteile, die aus dem Umgang mit unsern Mitgeschöpfen entsprießen, der Umgang mit uns reichlich ersetzt.

Um der Behauptung unsres Themas näherzukommen, glauben wir erst den Begriff der Einsamkeit näher entziffern zu müssen. Die Einsamkeit ist der Umgang mit uns selbst, sie ist ein Entrücktsein von allen äußern Eindrücken, die die Welt auf uns äußert, sie ist eine wirkende, denkende, schaffende Ruhe: man kann sie den aktiven Seelenzustand der Passivität des Körpers nennen. Sie wird daher im weitesten Sinne eigentlich nicht durch die äußeren Umgebungen, durch irgendeine Lokalität bestimmt, die, wie der Franzose Montaigne sagt, gerade die größeren Geister in der Gesellschaft sich am meisten einsam und in der Einsamkeit sich am meisten beschäftigt fühlen, sondern sie wird in unserem innersten Selbst erzeugt, dessen Umgang wir freilich in der Entfernung von dem Geräusch der Welt am schönsten genießen können. Und eine solche Einsamkeit wirkt nun vorzüglich in zweierlei Hinsichten auf den Menschen höchst vorteilhaft ein:

I. ist sie die Bildnerin des Geistes.

Alles, was je Großes gedacht, alles, was je Herrliches in der Welt vollbracht ward, keimte nur in der Schule der Einsamkeit auf. In ihr werden die Seelenkräfte am meisten erweitert, aufgeregt, das geistige Vermögen mehr erhöht und geschärft. Daher kommt es, daß alle sich nur über das gewöhnliche Alltagsleben hinausschwingende Seelen, daß alle tiefen Denker, alle Philosophen die Einsamkeit suchten und liebten. Frei von den äußeren Eindrücken, ungestört in seinen Gedanken untersucht hier der Philosoph genauer die Quellen der Wissenschaften, in ihr enträtselt der Astronom die Sonnensysteme, wenn er, geschieden von der lärmenden Welt, nach den Sternen schaut, in ihr durchdachten Helden die Pläne zu Schlachten, die nur einmal geschlagen wurden.

Das begeisternde Verlangen, die Liebe, die Freundschaft und den Beifall des aufgeklärten Teiles der Menschheit zu erwerben, reißt jeden Feuerkopf in die Einsamkeit. Kein Ort, wie ärmlich er auch sei, keine Marter, wie drückend sie auch werde, macht diese glühendsten Wünsche auch nur im geringsten erkalten. Ein Jüngling weint mit dem Geiste eines Cäsars unter einem armseligen Strohdache: die Welt, die er vielleicht als Feldherr bezwungen, die er vielleicht als Monarch zu einem

Paradies umgeschaffen hätte, ist ein ihm ganz fremder Schauplatz: aber — unterwirft er sich auch kein Weltall, bezwingt er sich auch kein Königreich — er macht sich das Reich der Wahrheit untertan.

Aber auch die freundlichen Sänger, die Söhne der Dichtung, feiern in den Elysien der Einsamkeit die entschleierten Bildungen der Schönheit: sie singen, gewiegt an ihren heiligen Brüsten, die frommen Gaben der Natur. So entzog sich einst der heilige Maro dem geräuschvollen Leben eines Augustischen Hofes, um in seiner geliebten Höhle bei Posilippo das ländliche Leben zu besingen: so schuf einst der Venusinische Sänger in den Tälern des blütenreichen Tiburs, an den Silberfluten des Anio, auf dem kleinen Sabinergütchen die unsterblichen Lieder: so verwandelte die Einsamkeit in dem blühenden Tale von Vaucluse dem Sänger der Laura Tränen in fühlende Worte: so auch hatte das allgemeine Lob von Rom und der tägliche Genuß eines schwer errungenen Verdienstes für den ruhmsüchtigen Cicero bei weitem die Reize nicht, als wenn er in Tuskulums Schatten mit seinem Atticus wandeln konnte. Und so bestätigt es jeder große Mann in der Geschichte, daß sie — die Einsamkeit — die Amme aller großen Geister, die Mutter der Heroen, die Gespielin des Dichters und die Freundin der Kunst ist.

Die Einsamkeit ist aber nicht nur die Bildnerin des Geistes: sie ist es auch

II. die das Herz veredelt.

Schon in der Einleitung bemerkten wir, welchen schädlichen Einfluß das ewige Herumtreiben unter Gesellschaften auf die Selbsterkenntnis, auf die Selbstprüfung äußert. In der Einsamkeit gelangen wir nun am ersten zur wahren Erfüllung des delphischen Spruchs: wir lernen in ihr unsre Mängel kennen: sie lehrt es uns, die Vorzüge der Mitgeschöpfe zu würdigen oder grundlose Ehrenbezeugungen zu verachten. Wenn wir vollends noch erwägen, wie sehr gerade in Gesellschaften von faden, des edleren Menschen unwürdigen Dingen gesprochen wird, so wirkt die Einsamkeit wiederum insofern vorteilhaft auf die Veredelung des Herzens, inwiefern sie die sinnlichen Reize vermindert, und so die Seele immer mehr zu dem Besseren, Edleren gerissen wird. Sie malt uns das ganze Leben mit allen seinen Höhen und Tiefen; sie vorzüglich bewirkt, daß wir ernstere Betrachtungen über unser Leben anstellen, und daß die bösen Beispiele andrer keinen schädlichen Einfluß auf uns haben. Und — daß wir auch dies nicht vergessen, sie lehrt uns beten, sie lehrt uns an Gott denken. Inniger falten wir die Hände, wenn wir ungehört

und ungesehen, unter Gottes freiem Himmel beten können: Heiliger stürzen die Tränen aus dem sterblichen Auge, wenn die Brust erheiterter und beseligter in ihren Armen schlagend dem ewigen Schöpfer des Weltalls dankt. Und wer wollte auch hier leugnen, daß die Einsamkeit, die Schwester der Tugend, die Gespielin der Unschuld, die Schöpferin der reinsten Empfindungen ist?

2. Jugendgedichte[502].

Gedicht zur Hochzeitsfeier des Bruders Eduard mit Therese Semmel.

17. Februar 1825.

Herbei zum fröhlichen Hochzeitstag,
Wir kommen, wir kommen von ferne.
Zu Hymens heil'gem Festgelag
Hinwallt Teilnahme so gerne,
Damit für der Zukunft dämmernde Tage
Des vollen Herzens Wünsche sie sage.

Dich grüßt, des Bruders liebliche Braut,
Zuerst der Geschwister Segen.
Den Bruder führest du, liebend und traut,
Dem Höchsten im Leben entgegen.
Was wär's, das dem Herzen zu wünschen noch bliebe,
Hat's gefunden das himmlische Glück der Liebe?

Sie ist die Sonne, vor deren Gewalt
All Kaltes und Totes verschwindet;
Wo nur die heilige Göttin wallt,
Paradiese ihr Zauberstab gründet,
Und alle Wesen mit Seel' und Herzen
Wallfahrten zu ihres Altares Kerzen.

Komm zu uns ins liebliche Muldental!
Dich erwartet dort Elternliebe,
Dich treue Geschwister, allzumal
Beseelt vom herzinnigen Triebe,
In dein uns allen so teueres Leben
Die Blumen der Freude, des Glückes zu weben.

Heil, Bruder, von deinen Geſchwiſtern Heil,
Zu der Hochzeit roſigem Tage!
Es werde das reinſte Glück dir zuteil,
Wie's nur lieget auf irdiſcher Wage.
Nach des Tagewerks Sorgen und Mühen und Laſten
Magſt ſelig im Arme der Liebe du raſten.

Wohl dem, dem am eignen ſtillen Herd,
Wonach ſich ſehnt das Verlangen,
Des Lebens Kleinod, das Glück, iſt beſchert,
Da tauſcht ſich Geben, Empfangen,
Ach, draußen nur Wechſelgeſtalten glänzen,
Das Bleibende wohnt in des Hauſes Grenzen.

So führe dich, teures, geliebtes Paar,
Der Himmel auf ebenen Wegen.
Es reihe ſich fröhlich an Jahre das Jahr,
Stets bekränzet mit Frieden und Segen! —
Noch ein Wunſch, der unſerem Herzen bliebe? —
Erhaltet uns treue Geſchwiſterliebe!

Dankgedicht.

(Humoriſtiſch.)

An Demoiſelle Roſalie in Schneeberg!

Zwickau, am 9ten April [18]27.

Hier ſitz' ich nun in meinem ſtillen Kämmerlein
Und ſchenke mir mit launigem Behagen
Ein Täßchen ſchwarzen Morgenkaffee ein —
Da ſtürzet Malchen* wie eine Raſende herein,
Kann kaum ein Wort vor Wonne ſagen
Und hält mit trunkenem Entzücken
Ein göttliches Zigarrentäſchchen vor den Blicken —
Ich werde wiſplich, werde ſtumm,
Mir dünkt's, ich ſähe ein Elyſium:

* Malchen, eine Bekannte der Schumannſchen Familie.

Von wem? Von wem? ruf' ich im Götterwahn
Und ſchau' mit unverwandtem Blick das Täſchel an —
Doch keine Antwort ſpricht zu meinen Fragen —
Ich ſoll die Göttliche mir ſelber ſagen.
Bald dränget ſich, vor Wonne ſtumm,
Das Rezenſentenchor der Schüler
Um meinen Sekretär herum.
Und ſchwüler wird es jeglichem und ſchwüler —
Da geht es an ein Preiſen, an ein Loben —
Der eine ſpricht: „Das ſtickten ſie dort oben“,
Der andere mit ſtürmiſchem Entzücken:
„So herrlich kann man im Olymp nicht ſticken“,
Der dritte: „Nein! Das iſt für eine Welt zu ſchön“,
Der vierte will vor Freude bald vergeh'n —
Kurz — alle ſtimmen darin überein:
Das könnte nur von einer Göttin ſein.
Bald fährt man fort: „O! Dieſe Knoſpenroſe,
Sie blüht ſo ſchön, als wär' ſie aus dem Schoße
Des jungen Lenzes eben aufgeblüht,
Und dieſe Blumen hier und dieſe blauen Winden,
Um die ſich grüne Efeuranken winden,
Und dieſer Papagei, der durch die Zweige ſieht —
Und dies entzückende Vergißmeinnicht,
Das durch Violenſtengel
Die himmelblauen Liebesblüten flicht —
Nein! — Solche We:ke zaubern nur die Engel,
Dies zeugten Menſchenhände nicht.“
Kurz, jeder tat ſein möglichſtes jetzt wiederum,
Daß er das Kunſtwerk würdiglich erhebe.
Ich aber ſinn' mich lahm und krumm,
Wer dies verzückende Geſchenk mir gäbe.
Ich denke her, ich denke hin — — — —
Da fährt's mir wie ein Blitzſtrahl durch den Sinn:
„Ich hab's, ich hab's“, ruf' ich begeiſtert —
„Wie? Was?“ ſchrei'n alle auf einmal —
Ich aber, wie gebürgemeiſtert,
Mit einer Heldenmiene allzumal,
Wenn er von ſeinem Konſolſtuhl Silentium befahl —

Ich fahre fort: „So wißt,
Daß dies Geschenk von einer Göttin ist,
Daß diese Göttin auch ein Engel ist,
Daß dieses Engelchen — — (hier stutzt das Ohr,
Das stumme Rezensentenchor,
Und alles horcht mit staunenden Gebärden
Der Dinge, die da kommen werden) —
Daß dieses Engelchen ein Mädchen ist,
Daß dieses Mädchen auch ein Bräutchen ist,
Daß dieses Bräutchen meine Schwäg'rin ist,
Daß diese Schwägerin" — „Nun! Wer denn ist?"
Rief jetzt mit Ungeduld der Schwarm der Schüler,
Und allen wird es schwül und schwüler —
„Silentium!" ruf' ich — „Daß diese Schwägerin
Das Bräutchen meines Bruders ist —
Daß Du, Rosalie, meine Schwäg'rin bist."
Nimm denn den Dank, geliebte Künstlerin
Nimm ihn für Deine Meisterwerke hin.
Was zart die wieder lebenden Gefilde
Im aufgeleimten Lenze ziert,
Die jungen Blumen, die mit Muttermilde
Die freundliche Natur uns hergeführt,
Du hauchtest mit den Stichen Deiner Nadel
In sie der ew'gen Reize schönsten Adel.
Daß Du doch auch das zartere Bedeuten,
Das freundlich aus dem Blumenreiche spricht,
Die Blumensprache, die durch ferne Zeiten
Den Zauber ihrer ew'gen Schönheit flicht,
O daß Du in der Blumen Farbenspiele,
Das schöpferisch aus deinen Händen quoll,
Das tief're Leben auch erkennst: — es ist der Liebe Zoll.
Es sind der Freundschaft heilige Gefühle,
Die süß verborgen uns die Blumensprache lieh —
Es ist die zarte Seelenharmonie,
Die Deine schwesterliche Liebe süß und leis
In das beseelte Farbenkleid zu hüllen weiß.

Dein vielgeliebter Schwager Robert.

Zur Hochzeit des Bruders Karl mit Roſalie Illing.

22. April 1827.

Ein heitrer Tag iſt uns erſchienen;
Froh wandelt an der Roſenhand
Der wonneſüßen Amorinen
Ein Paar in Hymens Feenland:
Und, herrlich in dem Myrtenkranze,
Der ſchüchtern durch die Locken ſchaut,
Fliegt ſie daher im Hochzeitstanze,
Die ſüße, jugendliche Braut.

Die goldne Zeit der Mädchenſpiele,
Des Jünglingsalters flücht'ger Sinn,
Die freien, ſchwärmenden Gefühle
Der Jugendträume ſind dahin.
Die ernſtern Feſſeln ſchlingt die Myrte,
Und aus dem hochzeitlichen Kranz
Entfaltet ſich die Mutterwürde,
Der heil'ge Ernſt des kühnen Manns.

Wo durch die raſchen Jugendtritte
Zerſtörend einſt der Leichtſinn ſprang,
Da feſſelt jetzt der Gattin Bitte,
Der ſüßen Ehe frommer Zwang.
Sie hüllt in ihren Blumenſchleier
Die wilde Unbeſonnenheit,
Und das entflammte Jünglingsfeuer
Kühlt die beredte Weiblichkeit.

Wenn rings die Lebensſtürme drohten,
Da tröſtet ihn der Gattin Wort:
Und den geſcheiterten Piloten
Lenkt ſie an den erſehnten Port!
Und fielen düſtrer noch die Loſe,
In ihren Armen ſchläft er ſüß:
Sie ſchlingt um ihn die heitre Roſe,
Wenn ihn ſein Genius verließ.

So mögt Ihr durch das Leben wandeln,
Ein Geiſt im Wort und in der Tat,
Im Denken eins und eins im Handeln,
Bis ſanft der Fackeljüngling naht.
Und kommen dann auch trübe Stunden —
Getroſt! der Schmerz wird bald vergehn:
Was Du als Tränen hier empfunden,
Du wirſt es dort als Kronen ſehn.

Hochzeitsgedicht zur Vermählung des Bruders Julius mit Emilie Lorenz.

April 1828.

Blüten in den jungen Händen,
Roſen in dem Lockenhaar,
Bringt der Frühling ſeine Spenden,
Seine Blumen lächelnd dar:
Sanft legt er die Blumenbürde
Der erwachten Menſchheit hin —
Doch im Kranze ſtrahlt die Myrte
Als der Blumen Königin.

Auf der Myrte ſchlummern Tränen,
Auf der Myrte glänzt die Luſt,
Und das zartverhüllte Sehnen
Bricht entfeſſelt aus der Bruſt.
Lächelnd iſt der Schmerz vergangen,
Und der Liebe Genius
Drückt auf Eure Jugendwangen
Freundlich ſeinen Feuerkuß.

Was Euch einſt in ſchönen Stunden,
In der Träume Jugendland
Zart gefühlt und ſüß empfunden,
Ahnend vor der Seele ſtand,
Springt hervor ins laute Leben,
Und es ſchweigt des Buſens Streit,
Und die kühnen Träume ſchweben
Feſſellos zur Wirklichkeit.

Mag ſo ſchön, wie in den Landen
Schöpferiſcher Phantaſien
Einſt die Tage vor euch ſtanden,
Euch die goldne Zukunft blühn,
Wie der Menſch auch wünſch' und wähle,
Was der Traum uns Schönes beut,
Flieht mit Tränen aus der Seele,
Und es gilt die Wirklichkeit.

Seid denn glücklich! mit den Blüten,
Die die Myrte Euch gebracht,
Naht des Lebens Sturm und Frieden,
Und der innre Menſch erwacht.
Wie der Menſch ſich ſchwach auch wähne,
Glücklich kann er immer ſein;
Aber auch die ſanfte Träne
Geht verklärt zum Himmel ein.

Mög' die Gottheit niederſchweben,
Wenn der Freundſchaft Engel flieht
Und der ſtumme Schmerz im Leben
Folternd durch die Seele zieht.
Ob um Euch die Stürme wüten,
Lernt Euch ſelbſt genug zu ſein;
Eures Herzens ſchönſten Frieden
Sucht im traulichen Verein.

Polyrhythmen.

Die Harmonika.

Süße Töne! himmliſche Klänge aus den Gräbern einer entſchlafenen Seligkeit, ſaget, o ſaget mir, warum wein' ich, wenn ich euch höre? Da antworteten die Töne: Wir ſind Vorboten einer Welt, nach der du dich ſehnſt, der du entgegenweinſt, die du hier nimmer findeſt — — — wir kommen vom Jenſeits.

Der sterbende Schwan.

Siehe! ermattet liegt er am Ufer und ahnt den kommenden Tod; aber er schlägt seine Flügel empor, und Töne senken, ein Seufzer vom Jenseits, sich hernieder, und erhaben singt er und — stirbt.

Ach! wenn wir den Tod ahnen und ermüdet an den Ufern des Diesseits liegen, so schlagen auch wir die Flügel unserer Seele auf — die Lieder zittern von Tränen nach oben — aber die Seele vergeht unter den Tönen.

Prinz Louis.

Du bist Schiller, und deine ganze überirdische Tonwelt sind die ... Schillerschen Ideale; aber den Wein und die ....., die hinter euren Dichtungen ....., mag ich nicht zählen.

Spohr.

Wenn Blumen und Tau ... reden könnten, so müßten sie es, wie du dichtest; du bist die betaute Abendviole, aber wenn deine Donner reden, Beethoven, da zittert die schüchterne Abendblume und schließt ihre Kelche zu.

Franz Schubert.

Und du, frühzeitig Heimgegangener, du himmlischer Schubert — hätten Gespenster und Doppelgänger Worte, sie sprächen; aber wenn die Engel und die Genien die Welt schon einmal anredeten, sie sprächen auch wie du; du bist der überirdische, störende Geist, den seine Frühlingsblumen verhüllen.

Beethoven, Schubert und Spohr.

Ihre beiden ersten Heroen und die letzte Heroine! — —

Du letzte, du bist das Himmelsauge, das weint; aber ihr beiden ersten das Auge, das die Tränen unterdrückt. Und beides ist schön; wie das letzte übermenschlich, ... das erste nur menschlich ist.

Die Dissonanzen und Schmerzen.

Dissonanzen geben der Musik den schönsten Reiz, wie Schmerzen dem Leben; — aber wir verlangen nach Auflösung — — —

Die Glocke unter dem Erdbeben.

Die Erde ruht und das Meer — und linde Lüfte fahren über das Meer — da dröhnt es in den Bergen, und das Erdreich erbebt — und die Ebenen bersten — und die Riegel der Welt zerſpringen. Und horch! — da tönen rings die heiligen Glocken von ſelbſt — ſie tönen das Lob der Gottheit und rufen die ſterbenden Menſchen noch einmal zum Beten.

Die Zeit.

Wenn wir vom feſten Lande in den Strom ſehen, ſo fangen wir ſtromaufwärts zu fahren an, und es ſchwindelt uns bei der Flucht. Fürchterliche Zeit, das biſt du — ſie mahnt uns, daß ſie ewig forteilt, und daß wir mit jeder Minute eine Minute rückwärts gehen, und daß jede Minute ſich ſelbſt mordet — und wir ſchwindeln vor dem fliehenden und kommenden Jahrtauſenden.

Taſſo.

(Selbſt vorgetragen bei der Entlaſſungsfeier Oſtern 1828.)

Dämmernd ruhte der Tag, und in die verſilberten
Abendwolken entfloh lächelnd der Himmelsſchwan.
Und die Reben am Fenſter
Bebten leiſe, wie Geiſterhauch —
Auf Petrarcas Statue düſter in den Arm gelehnt
Blickt er ſtarr in die Nacht, und aus dem beleuchteten
Antlitz ſtürzen die Tränen
Auf das ſchlummernde Marmorbild —
„Mann, dich krönte die Welt, flocht um die Dichterſtirn
Dir den Lorbeer des Ruhms: aber mein Haupt ergraut,
Und das ſilberne Haar kränzt
Keine Blume, wie deines.“

Ach! da brachen ſie ja, brachen ſie alle auf,
Alle Wunden, die ihm ſchmerzlich das Leben ſchlug.
Und die zuckenden Lippen
Brannten auf dem entſeelten Bild ...
Stiller ward es, und leis ſpielte das Rebenblatt:
Durch das Silbergewölk ſchwamm der bewegte Mond.

Und Hesperiens Flöten
Klangen sterbend im Echo nach.
Horch! da tönt es von fern: Blumige Genien
Schwebten lächelnd im Flug durch das Gemach, und sanft
Trugen Engel von Jenseits
Das »befreite Jerusalem« —
Tasso, Tasso, du lebst — also erklang's: es barg
Scheu der Mond sich, und entzückt wiegten aus Wolken sich
Seraphsköpfe, und ferne
Harfen säuselten schwärmend mit.
„Himmelstöne, ihr riefst, riefst mich empor: doch ach!
Einsam wein' ich, und fern schlagen die Herzen mir,
Und die Träne der Nachwelt
Sucht vergebens den Lorbeerkranz —"
Also seufzt er: verklärt über den Sternen flog
Das ätherische Lied: Harfengelispel quoll
Sanft herab, und die Wolken
Zogen ernst durch den Ozean —
„Nimm den Himmlischen", scholls über die Wolken hin.
Sonnen flogen vorbei, Welten im Ozean.
„Tasso" klang es in jeder,
Und die Ewigkeit hallt es nach.
„Soll ich?" rief er, und warm stürzten die Tränen hin
Auf die Dichterstatue: „Soll ich? Der Himmel krönt
Mit dem Lorbeer die Schläfe —
Nur die Erde verstand mich nie.
Niemals: unter das Grab sink' ich, und ungekannt
Stirbt mein Busen, und kein Seufzer, kein Auge weint
Meiner ruhenden Asche
Stumme Zähren des Schmerzes nach. —"
Weinend starb der Gesang tröstender Seraphim:
An die Marmorstatue stürzte der Dichter: stumm
Ward die Lippe, und Träume
Hüllten sanft das geliebte Haupt — — —
Lächelnd aus dem Gewölk stieg der verklärte Tag,
Und die junge Natur wand sich entzückt empor.
Und am Fenster des Dichters
Brachen schüchtern die Knospen auf.

Trüb erhebt er das Haupt: „Bin ich noch immer?“ seufzt
Tief der Busen — „ich bins, bin es“ — und weinend sinkt
Er ans Bild, und nach Schlummer
Lechzt das trauernde Herz umsonst.
Horch! Da braust es von fern: jubelnde Schwärme nahn —
„Schläfst du, Tasso? o heb das Haupt empor!
Kränzt ihn!“ rufen die Scharen.
Und es rufen's die Berge nach.
Tasso hört es, und hoch schlägt ihm der Busen auf —
Freudig naht sich der Zug: zu Capitole wälzt
Sich die stürmische Masse,
Und den Dichter empfängt der Thron —
„Der dir, Sänger, gebührt, der in Petrarcas Stirn
Strahlte, nimm ihn, den Kranz —“ und um des Dichters Haupt
Will der Priester ihn schlingen —
Sie! — da wankt er und fällt — und schweigt —
„Nimm den Himmlischen“, scholl's ihm durch die Seele nach —
„Jetzo?“ ruft er und sinkt wieder — wird stumm und bleich —
Und die Fackel der Tränen
Senkte lächelnd der Genius ...

B.

3. Einige biographische Artikel aus dem Damenkonversationslexikon[503].

Bach, die berühmteste deutsche Tonkünstlerfamilie. Der Stammvater, Johann Ambrosius, ging der Religion wegen aus seiner Heimat Ungarn fort, um sich im protestantischen Deutschland eine andere zu suchen. Johann Sebastian wurde 1685 zu Eisenach geboren, verlor aber schon als Knabe von 10 Jahren seine Eltern. Bereits im 19. Jahr erhielt er die Organistenstelle in Arnstadt. Um diese Zeit war es, wo er unermüdet nach dem Ziel zu ringen begann, das ihm sein Genius deutlich gezeigt. Nachdem er 1707 dieses Amt mit einem ähnlichen in Mühlhausen, später mit der Konzertmeisterstelle in Weimar vertauscht, ward er 1717 Kapellmeister in Köthen. Von da aus berief ihn der Magistrat

zu Leipzig. Er starb als Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule, die ihren Ruhm auf seinen Namen gründet, am 28. Juli 1750. Vergebens sucht man nach einem Denkmal; nicht einmal eine Spur von seinem Grabe ist zu treffen. Wie groß und reich stach sein inneres Leben gegen das äußere ab! Nicht allein Fleiß war es, der ihn hinaushob über alle Schwierigkeiten der musikalischen Kombinationen, sondern angestammtes Genie des Scharfsinnes. Was wir Nachkömmlinge für Wunderbares in der Verflechtung der Töne gefunden zu haben meinen, liegt schon in ihm angesponnen und oft ausgewickelt. Zu dieser vollkommenen Beherrschung des Physischen kommt nun auch der Gedanke, der Geist, der seinen Werken innewohnt. Dieser war durch und durch Mann. Daher finden wir in ihm nichts Halbes, sondern alles ganz, für ewige Zeiten geschrieben. Dieser Geist schuf aber auch nicht einseitig, sondern reich, ja üppig. Wie das höhere Genie meistens auch das fruchtbarere ist, so hat er uns eine Sammlung von Kunstwerken hinterlassen, deren bloß äußerer Umfang in Erstaunen setzt. Er schrieb fast für alle Instrumente und in allen Gattungen, unter jenen am meisten für Orgel und Klavier, auf welchen er der größte Virtuos seiner Zeit war, in diesen am häufigsten für die Kirche. Bach hinterließ 20 Kinder, unter denen sich 11 Söhne als Musiker auszeichneten. Der älteste, Friedemann, soll seinen Vater als Orgelspieler erreicht, ja übertroffen haben. Philipp Emanuel lebte in glücklichen Verhältnissen als Kammermusikus Friedrichs des Großen. Als Klavierkomponist bezeichnet er eine Epoche, da seine Werke wegen ihres freiern phantastischen Schwunges, dem freilich die Höhe des väterlichen fehlt, als erste in dieser Schreibart der Haydn-Mozartschen Periode verwandte anzusehen sind. Durch seine Schrift »Über diese wahre Art, das Klavier zu spielen«, in welcher namentlich der Daumen, erst von Johann Sebastian frei auf Obertasten gebraucht, als die Mechanik erweiternd und erleichternd dargestellt ist, bereitete er die Kunst des Klavierspielens vor, die sich nach und nach in solcher Höhe ausgebildet.

Bellini, Vinzenz, Sizilianer, 1808 geboren, Kapellmeister am Theater Fenice in Venedig. Durch seine Oper: »Der Pirat«, die er 1828 zuerst für Mailand geschrieben, wurde er uns zuerst bekannt. Es ließ sich nicht voraussehen, daß diesem, in Rossinischer Art gehaltenen Werke in kurzem bedeutendere und selbständigere folgten, die ihn zum Liebling seiner Landsleute und eines großen Teils anderer Nationen gemacht. Sie heißen »Bianca und Ferrando«, »La straniera«, »Capuleti e Montecchi«, »Norma«. Durch die großkünstlerische Darstellung der Schröder-

Devrient in der Rolle des Romeo wird sich namentlich die vorletzte Oper auch im reflektierenden Norddeutschland einheimisch machen. Was die Vorzüge Bellinis anlangt, als: leichten Fluß der Gesangstimmen, Geschmack und Brillantierung der Instrumentation, südliches Leben der Harmonie und Melodie, so teilt er sie mit seinem Vorläufer Rossini, zeichnet sich aber durch Besonnenheit und Wahrheit in der dramatischen Komposition vor dem glücklichen Pesaroschwan aus. Wenn man von Mozart sagt, daß er ein in Deutschland festgewurzelter Blütenstamm sei, dessen Krone sich etwas dem sizilianischen Himmel zuneige, so ließe sich hier vielleicht das Umgekehrte annehmen. Es ist möglich und wünschenswert, daß Bellini, wenn er sich durch den glänzenden Zuruf der Masse nicht vom ernsten Studium deutscher Meister abhalten lassen wollte, der flachen, weichlichen Musikweise der neueren italienischen Schule über kurz oder lang ein Ende machen wird[504].

Blahetka, Leopoldine. Eine ausgezeichnete liebenswürdige Pianofortevirtuosin, aus Ungarn stammend, ums Jahr 1811 geboren. Ihr Ruf verbreitete sich von Wien aus, der sich namentlich auf die gute Schule von Hummel und Moscheles gründete. Schon in der frühesten Jugend machte sie Kunstreisen durch Deutschland, England und Frankreich, welche glückliche Resultate gaben. In diesem Augenblick hält sie sich in Wien auf. Ihr Spiel ist ein echt weibliches, nicht hoch genial, aber zart, besonnen und ausgearbeitet. In der Komposition zeigt sie sich talentvoller als die Belleville, während die letzte als Virtuosin bei weitem höherzustellen ist.

Boildieu, Adrian, zu Rouen geboren 1774, ging um sein 20. Jahr als Klavierspieler und Lehrer nach Paris, komponierte nebenbei Romanzen, die Beifall fanden, kam 1803, nachdem er die Professorstelle am Konservatorium niedergelegt, nach Petersburg, an Sartis Stelle, von wo er 1811 zurückkehrte. Später lebte er längere Zeit in dürftigen Umständen, hat aber gegenwärtig die frühere Stelle am Pariser Konservatorium mit beträchtlichem Gehalt wiedererhalten. Durch seine Opern »Kalif von Bagdad«, »Johann von Paris« machte er sich schon früher einen Namen, den er der Natürlichkeit, Lieblichkeit seiner Melodie und der größeren dramatischen Wahrheit halber, die der französischen Schule oft abgeht, würdig verdient. Er ward schon als eine Antike betrachtet, als er vor etwa 8 Jahren mit zwei neuen Opern, der bekannten »Weißen Dame« und späterhin mit den »Beiden Nächten« seinen Ruf erneuerte. Diese liebenswürdige Musik teilt bei größerer Altersreife die

Vorzüge seiner älteren Opern. Seine übrigen Instrumentalsätze, Klavierkompositionen usw. haben geringeren Wert.

Cherubini, Luigi, der große Tondichter, jetzt ein Greis von 74 Jahren, der wie ein Riese in unsre Zeit hereinragt aus jener alten, in welcher er neben seinen Kunstbrüdern Mozart, Haydn und Beethoven wirkte und schuf. In Florenz war er geboren unter Orangenbäumen und Götterstatuen. Ein inniger Künstler schreibt irgendwo: „Lagt ihr vielleicht in einer Wiege, Beethoven und Cherubini, wie euch denn auch euer Vorname gemein ist, und gab vielleicht die Mutter dem italienischen Kinde ein paar südliche Blumen mehr?" — Luigi begann unter den gelehrten Felicis, Vater und Sohn, seine Studien, die er schon ganz früh in Kompositionen verarbeitete. Der Erzherzog von Toscana ward auf ihn aufmerksam und brachte ihn nach Bologna, wo er Sartis Schüler und Liebling wurde. Im zwanzigsten Jahre folgten schon Opern, welche die Italiener nur zu ernst und gelehrt fanden. Sein Ruf wird größer, er geht nach England und ein Jahr später nach Paris. Da hört er Haydns Sinfonien — zitternd und entzückt. Von nun an wendet er sich ganz der deutschen, edlern Muse zu und bleibt ihr treu. »Iphigenia« und »Demophon« waren die nächsten Werke, »Lodoiska«, »Elisa«, »Medea« folgten.

Deutschland, obschon bewegt von den neuesten Schöpfungen Mozarts, Haydns und des jungen aufbrausenden Beethoven, fängt an, seinen Namen öfter zu nennen. »Der Wasserträger« gibt ihm noch mehr Anspruch auf deutsches Ehrenbürgerrecht. Er wird 1805 nach Wien berufen; die hohe »Faniska« war hier sein erstes Werk. Nach einer schweren Krankheit wirft er seine ganze Kraft auf Kirchenmusik und hat es mit wenigen Zerstreuungen durch kleinere komische Opern und durch einzelne größere (»Abenceragen«, »Ali Baba«) bis zu diesem Augenblicke getan, wo er hochgehalten dem Institut des Pariser Konservatoriums vorsteht.

Wie sehr seine Kirchenkompositionen zu schätzen sind, sieht man daraus, daß Beethoven wenig Jahre vor seinem Ende freudig geäußert: aus Cherubinis Requiem werde er sich vieles ad notam nehmen. Manche stellen sogar diese Leistungen über seine dramatischen; es wird aber durch solches Vergleichen nichts erreicht, und wir stimmen, um ein Endurteil zu geben, dem oben angeführten Künstler bei, welcher schrieb: „Dadurch, daß er jene berüchtigte italienische Endsilbe seinem Ideal opferte, ist er, der er ist — der bloße schlanke Cherub, den Gott auf hoher Stirn und im Auge[505]."

4. Einige muſiktheoretiſche Artikel aus dem Damenkonverſationslexikon.

Adagio bedeutet in der Muſik den langſamen Bewegungsgrad eines Muſikſatzes, deſſen Charakter meiſtens ſanft und heiter iſt. Beethoven, ſeltener Mozart, ſchrieb es auch über ernſte und feierliche Tonſtücke. In Sinfonien, Sonaten, Konzerten erſcheint es oft als Einleitung, öfter als verbindender Mittelſatz. In wirklich ſchöner Kompoſition iſt es wie die Sonne, von der die früheren oder ſpäteren Gedanken als Strahlen auszugehen ſcheinen. — Die Bemerkung, daß man den Grad der Ausbildung des Virtuoſen oder Komponiſten nach ſeinem Vortrag und Satz des Adagio beurteilen könne, iſt nur zum Teil wahr. Es ſcheint auch eine gewiſſe, ſonſt beliebte, breite und langweilige Art von Adagios nach und nach aus der Muſik zu verſchwinden, wie denn überhaupt alle Bewegungen raſcher geworden ſein mögen. Noch höhere Grade der langſamen Taktbewegung ſind: Adagio assai oder molto, adagio adagio, adagissimo.

Agitato, bewegt, aufgeregt. Es ſteht häufig zu Anfang der Kompoſition, wie allegro agitato. Kommt es in der Mitte des Stückes vor, ſo drückt es auch (verbietet dies ſpäter eine andere Vortragsbezeichnung nicht) ein willkürliches Eilen, Haſchen nach dem Schluſſe zu aus.

Akkompagnieren. Begleitung der Hauptſtimme durch Nebenſtimmen. Es führt im ganzen den harmoniſchen Bau fort, während die Soloſtimme mit der Melodie darüberſchwebt. Die Begleitung trägt im allgemeinen einen leiſen Charakter. Um ſchön zu akkompagnieren, iſt eine vorhergehende Verſtändigung zwiſchen den Vortragenden nötig, damit die Schattierungen feiner gezeichnet und die Verhältniſſe richtig getroffen worden. Das Primaviſtaſpiel von einer oder der anderen Seite bleibt hier ſehr gefährlich.

Aria. In weiterm Sinne Geſang, Weiſe überhaupt. Schon früher gab ſie einer gewiſſen Gattung von Opernſätzen den Namen. Die erſte erſcheint um 1600 in einer Oper von Quagliati, der mit 5 Sängern in den Straßen von Rom herumzog. Nach und nach hat ſich die Form ſehr verändert, wie ſie denn jetzt ganz locker geworden iſt. Am meiſten kommt ſie in neuerer Zeit mit einer Szene verbunden vor (Scena et Aria); dann iſt ſie das Zentrum der Oper, der Mittelpunkt der Leidenſchaft, indem der Sänger die ganze Macht ſeiner Kunſt ausüben kann. Als Muſter in dieſer Gattung gelten die verſchiedenen in Mozarts Opern. — Aria parlante gehört in die komiſche Oper und unterſcheidet ſich von

Rezitativ durch fortgehende gleiche Taktbewegung. — Ariette ist durchweg naiver und fällt in das Fach der Soubrette. — So Susanna in »Figaro«.

Arioso, als Vortragsbezeichnung heißt es im weitesten Sinne gesangreich. Der Komponist will auch oft damit auf Einfachheit in Ausdruck und Weglassen aller freieren Manieren, Verzierungen aufmerksam machen.

Auflösung, musikalische, nennt man den Übertritt eines oder mehrerer dissonierenden Intervalle zum konsonierenden Akkord. In der Regel werden die durch große oder übermäßige Stufen entstehenden Dissonanzen aufwärts (in die Höhe), die durch kleine oder verminderte abwärts (in die Tiefe) aufgelöst. Doch hat sich die neuere Zeit auch hier von den altängstlichen Normen, nach denen die einzelnen Dissonanzen regelmäßig vorbereitet und aufgelöst wurden, losgemacht. Sie hat nicht unrecht daran. Die Auflösung ist dem Musiker, was dem Maler die Verschmelzung des Schattens ins Licht — die Mitteltinte.

Komposition ohne Dissonanzen, mithin ohne endliche Auflösung, wäre das lichte reizlose Gemälde, wie umgekehrt ein fortwährend dissonierendes Tonstück ein grau in grau gemaltes Bild. Ob aber der Maler diese oder jene Mitteltinte wählen soll, darüber kann die Theorie vorweg kein allgemeingültiges Gesetz aufstellen.

Ausdruck in der Musik. Die Redensart „mit Ausdruck spielen" heißt gemeinhin nicht mehr als gefühlvoll (espressivo) spielen. Im weiteren Sinne ist er das bestimmte Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenschaften durch Töne, liegt dies nun in Rhythmus, Melodie, Harmonie der Komposition, in der Darstellungsweise des Vortragenden, im besonderen Toncharakter des Instruments oder in Vermischung dieser. — Ein guter Virtuos wird ein seichtes Werk durch schöne Behandlung zum (scheinbar) erhabenen veredeln können, wie sich umgekehrt ein Kunstwerk unter der Hand des Stümpers zum gemeinen verflacht. Nur wenn alles — Komponist, Virtuos wie Instrument — in schöner Kraft harmonisch zusammenwirkt, wie etwa, da die Szymanowska das Hummelsche H-moll-Konzert auf einem Flügel von Stein vortrug, erkennt der gebildete Hörer das Ideal des musikalischen Ausdrucks.

Ausweichung, musikalische, das ist das Übergehen von einer Tonart in die andere, gibt den musikalischen Werken Reiz und Mannigfaltigkeit, wenn sie mäßig und sinnig angewandt wird. Die Alten kannten bei der Unvollkommenheit ihrer Tonleiter noch keine. Nach und nach und in allen Kunstepochen hat sich das eben jüngste Produkt häufigere und kühnere Abschweifungen erlaubt. Die gemeinste Art des Ausweichens

von einer Durtonart bleibt der Gang in den fünften Ton (Quinte) auf- oder abwärts (von C- nach G- oder F-dur), der in den weichen Dreiklang auf der großen sechsten Stufe aufwärts (von C- nach A-moll) u. a. (siehe Verwandtschaft der Tonarten). — Es versteht sich, daß, wie heftigere Leidenschaften sich durch stechendere Farben ausdrücken sollen, sanftere Empfindungen weniger auffallender Ausweichungen in andere Tonarten bedürfen. Wie die neueste Zeit hierin oft irre, fast ins Häßliche gegangen ist, gehört nicht hierher.

Bewegung in der Musik ist im eigentlichen Sinne das Fortschreiten einer Stimme von einem Tone zum andern oder die Art und Weise, wie sie sich auf- und abwärts springend oder gehend schnell oder langsam fortbewegt. — Sie ist der Hebel der Musik, wie der Takt das Gefäß, welches sie einschließt. — Man unterscheidet eine gerade, wo verschiedene Stimmen zugleich fallen oder steigen, eine entgegengesetzte, wo die eine sinkt, während die andere sich hebt, und eine Seitenbewegung, wo die eine ruht, während die andere sich auf- oder abbewegt.

Cadenz[506], cadenza, cadence, bezeichnet in der musikalischen Kunstsprache den oder die Akkorde, welche den Ruhepunkt eines Musikstückes oder eines längern, kürzern Abschnittes darin vorbereiten. Sie stützt sich auf die Harmonien der verwandten Tonarten, zunächst also auf die der fünften Stufe (Quinte, Dominante), auf- oder abwärts. — Der Virtuos, will er gefallen, wird nach dem Tonschluß zu noch einmal seine ganze Fertigkeit und Meisterschaft zeigen. Da jeder Virtuose gewisse Schwierigkeiten vorzugsweise beherrscht, so war es gut, daß man in den vorigen Jahrzehnten diese Endbravourstücke nicht ausschrieb und sie der Phantasie des Vortragenden überließ, wodurch diesem die Fessel genommen wird, die der fremde Geist so oft um uns schließt. — Oft braucht man das Wort Kadenz für irgendeine brillante Passage.

Canon[506], ein schwieriger Teil der Kompositionslehre, der namentlich in der älteren Zeit bis zur Übertriebenheit ausgebaut, für das Studium des Tonsatzes aber von Wichtigkeit ist. Er bedeutet die strenge Stufenfolge verschiedener Stimmen in verschiedenen Zeiteinschnitten. Die Alten ließen diese Stimmeneintritte oft suchen, daher er der Grund des musikalischen Rätselspiels. Man hat welche bis zu tausend und mehr Stimmen herausgebracht. Er scheint sich nach und nach zu verlieren; und da die Erfahrung gelehrt hat, daß zu einer freien poetischen Bewegung in dieser Gattung ein Studium von langer Zeit erforderlich wäre, das sich nur selten belohnte, so hat die jüngere Zeit geradezu gesagt,

es ſei nicht ſo viel an der Sache, wie die Alten daraus gemacht. Das haben die Alten übelgenommen.

Charakter, muſikaliſchen, hat eine Kompoſition, wenn ſich eine Geſinnung vorherrſchend ausſpricht, ſich ſo aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich iſt. So in der heroiſchen Sinfonie von Beethoven und in der militäriſchen von Haydn. Im höheren Sinne iſt er ſogar der moraliſche Hintergrund des Kunſtwerks; denn wenn auch die Muſik ohne Worte nichts Böſes hinſtellen kann, ſo hängt doch der moraliſche Menſch mit dem äſthetiſchen, das ſittliche Weſen mit dem künſtleriſchen dergeſtalt zuſammen, daß das, was in unſittlicher Leidenſchaft erzeugt iſt, auch im Kunſtwerk ſeinen Urſprung nicht verbergen kann. Charakteriſtiſche Muſik unterſcheidet ſich von der maleriſchen (pittoresken), daß ſie die Seelenzuſtände, während die andere Lebenszuſtände darſtellt; meiſtens finden wir beides vermiſcht.

Capriccio[506], caprice, der Genre der Muſik, welcher ſich vom Niedrigkomiſchen der Burleske durch die Verſchmelzung des Sentimentalen mit dem Witzigen unterſcheidet. Nebenbei bezweckt ſie oft etwas Etüdenartiges. Strenge Symmetrie der Form iſt, wie natürlich, in dieſer Gattung nicht ſo notwendig wie in der größeren, edleren der Sonate uſw., eine zu ängſtliche wäre ſogar ein Fehler. Wieviel der Humor immer mehr Eigentum des männlichen Geiſtes geblieben, ſo hat ſich doch die junge Virtuoſin, die Klara Wieck, mit vielem Glück auch in dieſer Gattung verſucht.

Charakteriſtik der Tonleitern und Tonarten[507]. Bereits im vorigen Jahrhunderte hat man angefangen, den einzelnen Tonarten Empfindung, Charakter uſw. beizulegen. Der Dichter Ch. D. Schubart namentlich hat eine Charakteriſtik derſelben geliefert, welche unleugbar viel Zartes und Poetiſches enthält, jedenfalls aber über die Wahrſcheinlichkeit hinausgeht. Er ſagt z. B., C-moll repräſentiere ein weißgekleidetes Mädchen mit einer Roſaſchleife am Buſen; G-moll ſei die Empfindung des Mißvergnügens, der Unbehaglichkeit, der Verſtimmung. Vergleiche man nun die Mozartſche G-moll-Sinfonie (dieſe griechiſch-ſchwebende, wenn auch etwas blaſſe Grazie) oder das G-moll-Konzert von Moſcheles mit dieſer Angabe, ſo iſt das Unhaltbare derſelben einleuchtend. Nicht zu leugnen iſt, daß durch Verſetzung der urſprünglichen Tonart einer Kompoſition in eine andere eine verſchiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verſchiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht. Man ſpiele z. B. den »Sehnſuchts-

walzer« in H- oder den »Jungfernchor« in A-dur, und man wird bald fühlen, daß ſich die Töne gleichſam in einem fremden Kreiſe bewegen. Der Prozeß, welcher dem Tondichter dieſe oder jene Grundfarbe zur Ausſprache ſeiner Empfindungen an die Hand gab, iſt unerklärbar, wie der ſchaffende Genius ſelbſt, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen ſicher einſchließt. Der wahre Komponiſt trifft daher von ſelbſt das Rechte, wie der wahre Maler ſeine Farben. Der Unterſchied zwiſchen Dur und Moll muß unſtreitbar zugegeben werden. Jenes iſt das handelnde männliche Prinzip, dieſes das Leidende, Weibliche. Einfachere Erfindungen haben einfachere Tonarten; zuſammengeſetzte bewegen ſich lieber in einer fremden Region und ſind deshalb für Tonarten, welche das Ohr ſeltener vernommen hat.

Choral, der einfache Kirchengeſang, der ſeinen Urſprung von den älteſten Zeiten der chriſtlichen Religion herleitet. Wie Muſik die höhere Sprache iſt, mit der wir das Heilige verehren, anreden dürfen, ſo hat ſie die ſchöne Sitte unſerer Väter auch zur Begleitung der Andacht beſtimmt. Ein Gebrauch, der nur mit dem Verſchwinden des Chriſtentums ſelbſt aufhören wird. Er iſt ſomit ohne Rückſicht auf beſtimmten Takt oder Ausdruck einer vereinzelten Geſinnung das laute Gebet der Gemeinde und ſchreitet am würdigſten in Dreiklängen fort, die auf jeder einzelnen Silbe ausruhen. Hilarius, Biſchof von Poitiers, ſoll die erſten Choräle komponiert haben. Unter den Neueren bemerken wir Hiller, Schicht, Werner u. a.

Chor in der Muſik drückt die Empfindungen der Maſſe aus, während die Arie einzelne, das Duett, Terzett uſw. verſchiedene ausſpricht. Da die Menge, will ſie ſich geltend machen, die einzelnen Intereſſen hintenanſetzen, ſich konzentrieren muß, ſo bedarf ſie, um zu wirken, einfacherer, allgemeinerer Mittel. Händel verſtand den Chor am kräftigſten zu behandeln. Wie in den griechiſchen Tragödien findet man auch in Oratorien und Opern Doppelchöre, Geſpräche im großen zwiſchen zwei Parteien. Daß man unter Chor auch Geſellſchaften von Muſikern verſteht, iſt bekannt. Bei den Griechen war der Chor ein Verein von Tänzern und Sängern, um öffentliche und religiöſe Feſte zu verherrlichen. Später ward er das vorzugsweiſe Eigentum der dramatiſchen Poeſie, beſchäftigte ſich aber in der Tragödie nicht unmittelbar mit dem Inhalte des Drama, ſondern war vielmehr der Repräſentant des Gefühls, welches der Dialog auf die Zuhörer bewirkt hatte. Schiller in ſeiner »Braut von Meſſina« macht uns den Chor der Alten anſchaulich.

Klavier, das weitverbreitete Tasteninstrument, welches in alter Zeit erfunden, der Orgel nachgebildet zu sein scheint. Seines großen Umfanges und der deshalb möglichen Vielstimmigkeit halber erhob es sich bald zum Hauptinstrument und ward immer mehr vervollkommnet, bis es selbst wieder durch das Fortepiano und den Flügel verdrängt und vergessen worden ist. Doch hat man namentlich in Wortzusammensetzungen den Namen des Stamminstruments beibehalten und hört daher oft „Klaviervirtuos", „Klaviersonate" usw. Im vorigen Jahrhunderte galten die Silbermannschen Klaviere für die besten, später kamen die Wiener Instrumente in Ruf und sind es geblieben. Die älteren Meister, wie Stein, Lauterer, sind jetzt den neuern Konrad Graf, Nannette Streicher, Wacke, Melzer, Franz Bayer u. a. gewichen. — Die Ausbildung und Vervollkommnung des Instruments durch Virtuosen ist äußerst schnell vorgerückt, so daß fast in jedem Jahrzehnt neue Schulen erschienen. Den Anleitungen von J. S. Bach und seinem Sohn Emanuel folgten die bekannten von Clementi, Cramer, A. E. Müller; in neuerer Zeit die von Hummel, Kalkbrenner, und eben arbeitet Moscheles an einer. An einer geistreichen, den trocknen Stoff belebenden Darstellung und einer von Pedanterie freien Methode fehlt es auch hier noch. Klavierauszug (Arrangement) heißt eine ursprünglich für andere Instrumente oder Singstimmen geschriebene, dem Klaviersatz angepaßte Komposition. —

C.

Zu den Aufsätzen der Ges. Schriften gehörige Abschnitte.

5. Aus: Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler (Aufs. 3. II).

Tonblume.

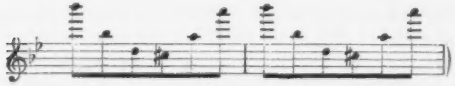
3.*

Mit der Tonmalerei ist's ein wunderlich Ding: Die einen vergessen über dem Pinsel die Sache, die andern umgekehrt. Wäre Herr Heinrich Dorn (der jetzt in Riga lebenslänglich als Domorganist angestellt ist) nicht hinlänglich durch frühere tüchtige Arbeiten bekannt, so würden wir

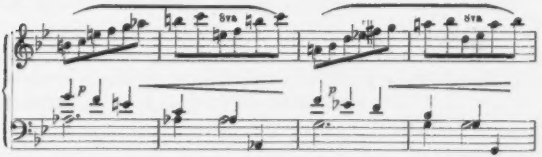
* Bd. I, S. 14, Schluß des Aufsatzes.

hinter dieſem ſogenannten Blumenſtrauß ſade beliebte Klingeleien erwartet haben, an denen (wie leider in gewiſſen Zeiten ſo oft) das Beſte die Titelvignette wäre. Dem iſt aber durchaus nicht ſo. Abgeſehen vom Wert oder Unwert des Malens mit Tönen überhaupt tragen dieſe kurzen abgeriſſenen Sätze (es ſind deren drei) das Gepräge einer ſchlagenden Charakteriſtik. Überzeuge ſich der geſchätzte Leſer und Spieler ſelbſt davon.

Nr. 1. La narcisse. Allegretto (B-dur $^3/_4$-Takt) beginnt mit einem gut erfundenen, friſchkräftigen Thema, das, im Anfang hin- und herwogend, endlich der Höhe zuſtrebt und dann wieder herabſinkt. Es geht ganz gut fort bis zum zweiten Teil. Hier fällt eine ſpringende Figur (obwohl nicht unzuſammenhängend mit dem vorigen) unbequem auf. Die folgende aus dem erſten Thema genommene Bewegung (obwohl auf weniger tonreichen Inſtrumenten die Bäſſe etwas undeutlich murmeln möchten), das zum Forte ſich ſteigernde Creſcendo, die Fortiſſimoſtellen mit eingeſchalteten Pianoſeufzern bis zu den ſehr gewagten Sprüngen — (man ſehe nur



— alles reiht ſich ſchon aneinander. Der erſte Rhythmus macht ſich wieder bemerklich. Hier kommt eine Stelle, die wir ſcharf ins Auge faßten:



Genau betrachtet ſind es weiter nichts als erſt von oben und dann von unten umgangene Sextenakkorde, als

uſw.

Wir fragen, was wird aus dem e, dem d? und warum ſind die letzten zwei Takte mit der erſten Periode nicht konform gearbeitet? Dennoch klingt die Stelle nach etwas und wird ihre (wir wollen ſie nicht bezeichnen) Liebhaber finden. Wohl dem, der die folgenden Dezimen nicht allein greifen, ſondern, wie ſich's gehört, aushalten kann, obwohl die Schwierigkeiten (wie überhaupt durchgängig) keineswegs eingeſchneit ſind, ſondern aus der Sache ſelbſt entſpringen. Die Rückkehr nach der Grundtonart (B-dur) iſt übrigens, dieſe Sprunggriffe abgerechnet, einfach und deutlich, der erſte Teil auf herkömmliche Weiſe transponiert. Sehr wohl tönt die neue Baßbegleitung in gehaltenen, trotzig in die Tiefe wandelnden Dreiviertel-Noten heraus, gleichſam das nahe Ende vorherſagend. Das Ganze endigt mit einem Überſchlagen der rechten Hand über die linke nicht ganz ſo, wie man vermutet hatte.

Nr. 2. La Violette. Andantino (A-dur $^2/_4$-Takt) uſw. — — — — — —

Dies wären im kurzen, wie es der Raum dieſer Blätter geſtattet, unſere ungefähren Bemerkungen. Auch dürfen wir dem geehrten Komponiſten das Zeugnis nicht verſagen, daß er ſich durch ähnliche Stücke bald Zutritt in die Salons verſchaffen werde, d. h. in ſolche, in denen man lieber hört als ſpricht.

Die Ausgabe iſt gut, der Stich ſcharf, das Papier lobenswert. Unter den Druckfehlern heben wir die bedeutendſten heraus: S. 3, L. 9, Takt 4 ſtatt e, g. S. 11, L. 1, T. 5 × vor ♯. S. 11, L. 13, T. 1 c ſtatt ♯. S. 12, L. 9, T. 4 eine Oktave höher zu ſpielen. S. 13, L. 8, T. 3 h ſtatt b. Andere ſind mit kurzer Mühe leicht zu verbeſſern. Rohr.

Zuſatz d. Red. — Der Titel des beſprochenen Werks heißt: H. Dorn, bouquet musical. Recueil de pièces detachées p. Piano. Oeuv. 10. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß wir Nr. 3 für eine Floreſtaniſche Perſiflage auf die Rezenſion des Euſebius halten[508].

6. Aus: Sinfonie von Berlioz (Aufl. 14).

„Aus dem Leben eines Künſtlers."

Phantaſtiſche Sinfonie in 5 Abteilungen von Hektor Berlioz* 509.

1.

Nicht mit wüſtem Geſchrei, wie unſre altdeutſchen Vorfahren, laßt uns in die Schlacht ziehen, ſondern wie die Spartaner unter luſtigen Flöten. Zwar braucht der, dem dieſe Zeilen gewidmet ſind, keinen Schildträger und wird hoffentlich das Widerſpiel des homeriſchen Hektor, der das zerſtörte Troja der alten Zeit endlich ſiegend hinter ſich herzieht als Gefangene, — aber wenn ſeine Kunſt das flammende Schwert iſt, ſo ſei dies Wort die verwahrende Scheide.

Wunderſam war mir zumute, wie ich den erſten Blick in die Sinfonie warf. Als Kind ſchon legt' ich oft Notenſtücke verkehrt auf das Pult, um mich (wie ſpäter an den im Waſſer umgeſtürzten Paläſten Venedigs) an den ſonderbar verſchlungenen Notengebäuden zu ergötzen. Die Sinfonie ſieht aufrechtſtehend einer ſolchen umgeſtürzten Muſik ähnlich. Sodann fielen dem Schreiber dieſer Zeilen andre Szenen aus ſeiner früheſten Kindheit ein, z. B. als er ſich um Spätmitternacht, wo ſchon alles im Hauſe ſchlief, im Traum und mit verſchloſſenen Augen an ſein altes, jetzt zerbrochenes Klavier geſchlichen und Akkorde angeſchlagen und viel dazu geweint. Wie man es ihm am Morgen darauf erzählte, ſo erinnerte er ſich nur eines ſeltſam klingenden Traumes und vieler fremden Dinge, die er gehört und geſehen, und er unterſchied deutlich drei mächtige Namen, einen im Süden, einen im Oſten und den letzten im Weſten — Paganini, Chopin, Berlioz. — Mit Adlerkraft und Schnelligkeit machten ſich die beiden erſten Platz; ſie hatten leichter Spiel, da ſie in ihrer Perſon Dichter und Schauſpieler zuſammen vereinten. Mit dem Orcheſtervirtuoſen Berlioz wird es ſchwerer halten und härtern Kampf geben, aber vielleicht auch vollere Siegeskränze. Laßt uns den Augenblick der Entſcheidung beſchleunigen! Die Zeiten ſtreben immer und ewig: dem Urteile der Künftigen ſei es überlaſſen, ob vor- oder rückwärts, ob gut oder übel. Das letztere mit Beſtimmtheit von unſerer Gegenwart vorauszuſagen hat indes für mich noch niemand vermocht.

Nachdem ich die Berlioziſche Sinfonie unzähligemal durchgegangen, erſt verblüfft, dann entſetzt und zuletzt erſtaunend und bewundernd, werde

* Bd. I, S. 69, Anfang des Aufſatzes.

ich es versuchen, sie mit kurzen Strichen nachzuzeichnen. Wie ich den Komponisten kennen gelernt habe, will ich ihn darstellen, in seinen Schwächen und Tugenden, in seiner Gemeinheit und Geisteshoheit, in seinem Zerstörungsingrimm und in seiner Liebe. Denn ich weiß, daß das, was er gegeben hat, kein Kunstwerk zu nennen ist, ebensowenig wie die große Natur ohne Veredlung durch Menschenhand, ebensowenig wie die Leidenschaft ohne den Zügel der höhern moralischen Kraft.

Wenn sich beim alten Haydn Charakter und Talent, Religion und Kunst gleichmäßig veredelten, wenn bei Mozart die idealische Kunstnatur sich selbständig neben seinem sinnlichen Menschen entfaltete, wenn bei andern Dichtergeistern der äußere Lebenswandel und die künstlerische Produktion sogar eine völlig entgegengesetzte Richtung nahmen (wie z. B. bei dem ausschweifenden Dichter Heidenreich, der das verzehrendste Gedicht gegen die Wollust schrieb), so gehört Berlioz mehr zu den Beethovenschen Charakteren, deren Kunstbildung mit ihrer Lebensgeschichte genau zusammenhängt, wo mit jedem veränderten Moment in dieser ein anderer Augenblick in jener auf- und niedergeht. Wie eine Laokoonsschlange haftet die Musik Berlioz an den Sohlen, er kann keinen Schritt ohne sie fortkommen; so wälzt er sich mit ihr im Staube, so trinkt sie mit ihm von der Sonne; selbst wenn er sie wegwürfe, würde er es noch musikalisch aussprechen müssen, und stirbt er, so löst sich vielleicht sein Geist in jene Musik auf, die wir so oft in der Pans- oder Mittagsstunde am fernen Horizonte herumschweifen hören.

Solch ein musikalischer Mensch, kaum neunzehn Jahre alt, französischen Bluts, strotzend voll Kraft, überdies im Kampf mit der Zukunft und vielleicht mit andern heftigen Leidenschaften, wird zum erstenmal vom Gott der Liebe gefaßt, aber nicht von jener schüchternen Empfindung, die sich am liebsten dem Monde vertraut, sondern von der dunkeln Glut, die man nachts aus dem Ätna hervorschlagen sieht .... Da sieht er sie. Ich denke mir dies weibliche Wesen wie den Hauptgedanken der ganzen Sinfonie, blaß, lilienschlank, verschleiert, still, beinahe kalt: — — — aber das Wort geht schläfrig, und seine Töne brennen bis ins Eingeweide, — leset es in der Sinfonie selbst, wie er ihr entgegenstürzt und sie mit allen Seelenarmen umschlingen will, und wie er atemlos zurückbebt vor der Kälte der Britin[510], und wie er wieder demütig den Saum ihrer Schleppe tragen und küssen möchte und sich dann stolz aufrichtet und Liebe fordert, weil er — sie so ungeheuer liebt; — leset es nach, mit Blutstropfen steht dies alles im ersten Satze geschrieben.

Wohl kann die erſte Liebe aus einem Feigling einen Feldherrn machen, aber „einem Heros ſchadet eine Heroine ſehr“ ſteht im Jean Paul. Über kurz und lang werfen feurige Jünglinge, deren Liebe unerwidert bleibt, den innern Plato über den Haufen und opfern zahllos auf epikuräiſchen Altären. Aber Berlioz iſt keine Don Juan-Natur. Mit Glasaugen ſitzt er unter den wüſten Geſellen, mit jedem ſpringenden Champagnerſtöpſel ſpringt inwendig eine Saite! Die alte geliebte Geſtalt wächſt ihm, wie bei Fieberkranken, überall aus der Wand entgegen und legt ſich beklemmend über das Herz, und er ſtößt ſie fort, und eine laut lachende Dirne wirft ſich ihm in den Schoß und fragt, was ihm fehle.

Genius der Kunſt, da retteſt du deinen Liebling, und er verſteht das zuckende Lächeln um deine Lippen gar wohl. Welche Muſik im dritten Satz! Dieſe Innigkeit, dieſe Reue, dieſe Glut! Das Bild des Aufatmens der Natur nach einem Gewitter iſt ein oft gebrauchtes; aber ich wüßte kein ſchöneres und paſſenderes. Die Schöpfung zittert noch von der Himmelsumarmung und tauet über aus tauſend Augen, und die furchtſamen Blumen erzählen ſich von dem fremden Gaſt, der ſich zuweilen donnernd umſieht.

Und hier war die Stelle, wo einer, der ſich den Namen eines „Künſtlers“ verdienen wollte, abgeſchloſſen und den Sieg der Kunſt über das Leben gefeiert hätte. Aber ſie, aber ſie! Taſſo kam darüber in das Irrenhaus. Aber in Berlioz wacht die alte Vernichtungswut doppelt auf, und er ſchlägt mit wahren Titanenfäuſten um ſich, und wie er ſich den Beſitz der Geliebten künſtlich vorſpiegelt und die Automatenfigur heiß umarmt, ſo klammert ſich auch die Muſik häßlich und gemein um ſeine Träume und um den verſuchten Selbſtmord. Die Glocken läuten dazu, und Gerippe ſpielen auf der Orgel zum Hochzeitstanz auf... Hier wendet ſich der Genius weinend von ihm.

Iſt mir's aber doch, als hört' ich auch in dieſem Satze manchmal, aber furchtbar leiſe, Anklänge aus jenem Gedicht von Franz von Sonnenberg [510a], deſſen Grundton der der ganzen Sinfonie iſt:

Du biſt's! — und biſt das glühend erſehnte Herz,
Durch ſtumme Mitternächte ſo heiß erſehnt
— — — — — — — — — —
— — — — — — — —

Du biſt's, die einſt ſüßſchauernd am Buſen mir
In langem Tiefverſtummen, in bebenden
Gebrochnen Ach's, verwirrt, mit holdem
Jungfrauenerröten ins Herz mir liſpelt:

„Ich bin das Ach, das ewig die Bruſt dir eng
„Zuſammenkrampft' und wieder zum Weitraum hob."
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

„Dein erſter Seufzer rief ſchon unwiſſend mich:
„In jeder wild auflodernden Andachtsglut
„War ich's in dir, dem du die Hände
„Falteteſt — — — — — —"

„In allem ich, wonach du im Leben nur
„Bei hoher Bruſt die Arm' auseinander warfſt."
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

Du warſt, du biſt das große Unnennbare,
Wonach in Götterſtunden mein Herz ſich hebt,
Sich hebt, o wenn die ganze Menſchheit
An mich zu drücken ich wolluſtbebe.
— — — — — — — — — — — —
Einander faſſen! — zweite Unſterblichkeit!
Des Bonneſchauers aller Natur in mir!
Des Augenblicks, Herkla, wenn wir
Zitternd und ſtumm nun einander faſſen!

Floreſtan.

2.

Mit Aufmerkſamkeit hab' ich die Worte Floreſtans über die Sinfonie und dieſe ſelbſt durchgeleſen, was ſag' ich, bis auf die kleinſte Note unterſucht. Doch dünkt mir, der ich übrigens jenem erſten Urteile ziemlich durchaus beipflichte, daß dieſe pſychologiſche Art von kritiſcher Behandlung bei dem Werke eines nur dem Namen nach bekannten Komponiſten, über den noch dazu die widerſprechendſten Meinungen ausgeſprochen wurden, nicht völlig ausreicht, und daß jenes für Berlioz günſtig ſtimmende Urteil durch allerhand Zweifel, die das gänzliche Übergehen der eigentlichen muſikaliſchen Kompoſition erregen möchte, leicht verdächtigt werden könnte.

Seh' ich nun gar wohl ein, wie ein mehr als allein poetiſcher Kopf dazu gehört, dieſem merkwürdigen Werke ſchon jetzt ſeine richtige Stelle in der Kunſtgeſchichte anzuweiſen, — d. h. ein Mann, der nicht allein philoſophiſch gebildeter Muſiker, ſondern ein vertrauter Kenner ſelbſt der Geſchichte der andern Künſte, der über die Bedeutſamkeit und Verkettung ihrer Erſcheinungen und den Tiefſinn ihrer Folge nachgedacht, — ſo möchten auch die Worte eines Muſikers angehört werden, der, wenn

er auch als einzelner produktiv die Richtung der neuen Generation verfolgt und, was Hohes in ihr liegt, mit Leib und Seele verteidigt, sich dadurch nicht abhalten lassen wird, im Angesicht des Gesetzes den Stab über das Haupt seines Lieblings zu brechen, dem er unter vier Augen vielleicht gern verziehe. Freilich sind diesmal mehr Lorbeeren zu brechen als Stäbe*.

7. Aus: Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte (Auff. 20)**.

Bei den Rêveries befind' ich mich in einer Verlegenheit wegen meiner frühern Rezension über Hillers Etüden. Dort nämlich sprach ich es noch gar nicht so bestimmt aus, für was ich sein Talent, soweit es mir bekannt, im Grund gehalten habe, d. i. für die geistreichste Verstellung und Heuchelei, die sich je hinter Töne versteckt; ich stimmte sogar Florestan bei, der einmal meinte, daß Herz, hätte er so viel wie Hiller studiert, vielleicht dasselbe geleistet haben würde. Denn es fehlte mir immer das letzte daran, für das ich so eigentlich gar keinen Namen finden kann: ich betastete, ich hörte, fühlte, sah alles vor mir, alle geistigen Kräfte waren in Anspruch genommen, nur nicht jener musikalische Seelennerv, den er so oft rühren möchte. Die letzte dieser Reverien bestimmt mich, ihn für meinen Verdacht teilweise um Verzeihung zu bitten; ich sehe in ihr so viel Wahrheit und Wirklichkeit, und noch dazu erhöhte, idealisierte, daß wir uns zu künftigen, dieser Leistung an Einfachheit und Offenheit ähnlichen Kompositionen aufrichtig Glück wünschen wollen. Andere Vorzüge dieser Reverien erwähne ich gar nicht, da sie jedem von selbst entgegenspringen werden, und ist auch der Einfluß der Chopinschen Umgebung hier und da nicht zu verkennen, so bleibt die Sache interessant und geistreich und der besondern Aufmerksamkeit aller Schüler zu empfehlen[511].

Über die folgenden Papillons usw. darf ich der Blutsverwandtschaft des Komponisten mit der Zeitschrift halber nichts sagen, als daß sie da sind und Menschen suchen wie Diogenes. Wir verweisen dankbar auf das, was die »Allgemeine Musikalische Zeitung«, Gottfried Weber in der »Cäcilia«, der »Wiener Anzeiger«, Rellstab in der »Iris«, die erstern mehr oder minder übereinstimmend, der letztere verwerfend darüber geurteilt haben[512].

* Fortsetzung: Auff. 14 d. ges. Schriften, Bd. I, S. 69.
** Bd. I, S. 110, o. Vor: Keßler, Impromptus.

8. Aus: Kritiſche Umſchau (Aufſ. 30).

Konzerte für Pianoforte und Orcheſter.

K. Laſek, Konzertino mit Begleitung von zwei Violinen, Violoncello, Kontrabaß und Flöte. Werk 10*.

Es iſt eine Erfahrung, daß wir das, was nicht unſeres Amtes und Faches, meiſtens mit einer Friſche und Luſt betreiben, von der die Leute von Profeſſion gar nichts wiſſen, und der Dilettantismus hat ſich oft mit dieſen Worten gegen die Künſtler gewaffnet. Noch eher nun, als ich's wußte, vermutete ich, daß unſer Konzertino von einem Dilettanten geſchrieben ſein müßte und zwar von einem ſo talentvollen, der Anſprüche des „Anch'io" machen könnte, verzichtete er nicht augenblicklich freiwillig auf den Ruhm, etwas zu ſein, was er nur ſcheint. Von den ſchmerzvollen Wehen mancher Künſtler kennt er keine, aber ſelbſt ein bedeutenderer könnte kaum leichter und fröhlicher ſchaffen wie er. Im vielfachen Verkehr mit den beſten bildeten ſich ſeine Anlagen, vielleicht unbewußt, heraus, und ſo lernte er ſicheres Benehmen, gewählten Ausdruck, Ton. Originalideen hat er keine, aber weltmänniſchen Blick und Geiſt genug, Fremdes aufzufaſſen und in eigener Weiſe wiederzugeben; dazu will er gar nicht als gelehrt und tiefſinnig glänzen, und wandelte ihn ja die Luſt an, ſo würde er von ſelbſt innehalten und das Geſpräch auf die Dinge bringen, die er verſteht. Mit einem Wort iſt er mir lieber als die manchen Künſtler, die über ſein Konzert vornehm wegſehn.

Konzert aber müſſen wir es deshalb heißen, weil es aus drei durch Abſchnitte getrennten Sätzen beſteht; ſind dieſe eben kurz, ſo beſitzen ſie einen Vorzug mehr, ja es ſcheint mir dieſe Geſtalt viel künſtleriſcher als die gewöhnliche der Konzertinos, welche aus verſchiedenen ineinander übergehenden Stücken in wechſelndem Zeitmaße zuſammengeſetzt ſind und meiſtens ein äſthetiſches Malheur abgeben, oder iſt es etwas anderes, wenn nach dem Schluß eines Allegros ein ferner Paukenwirbel anfängt, darauf ein langweiliges Andante und nach endloſen Ritardandos eine Polonäſe! — Um wieviel beſſer gelingt es unſerm Dilettanten, der lieber 3 kleine, aber ausgeführte Bilder gibt, ſtatt eines großen, wo überall die Naht hervorſieht. — Daß bei ſolcher Gedrängtheit der Mittelſatz, worin im größeren Konzerte die meiſte Sorgfalt gelegt, wegbleiben mußte und hier durch ein kleines Tutti vertreten wird, iſt ganz natürlich, wie es gemacht iſt, gut und ſogar zur Nachachtung empfohlen.

* Bd. I, S. 149, m. Vor: Döhler, Konzert.

Entspricht dieses artige Musikstück also in den Hauptsachen der inneren und äußeren Bedingungen selbst strengeren Ansprüchen, so vernachlässigt es auch die Nebensachen keineswegs. Von den naiven Harmonien, mit denen uns Dilettanten oft überraschen, finden wir keine Spur; die melodischen Zieraten stehen geschmackvoll am passenden Orte, die Passagen spinnen sich rasch und rund ab, und das kleine Orchester greift bedächtig und oft interessant ein. Kurz, beim besten Willen kann man dem Komponisten nichts anhaben, als daß er nur um die Kunst herumflattert, die er mit allen Geisteskräften umfassen hätte müssen. —

Wenn wir schließlich auf den Namen der Dilettantin, der das Konzert zugeeignet ist, aufmerksam machen, so geschieht es aus dem spielenden Grunde, den man leicht erraten wird. —

F. Hiller, Konzert (F-moll). Werk 5*.

Hillers verwickelten Charakter haben wir schon bei Besprechung seiner Etüden, eines jedenfalls später als das obige geschriebenen Werks zu schildern gesucht. Noch heute möchten wir kein Wort von damals missen; dieselben Gebrechen, dieselben Vorzüge, angeborene wie erworbene, die wir dort nachzeigten, finden wir auch in dieser jüngeren Arbeit — womöglich nur noch unklarer und wirrer durcheinander. Wahrhaftig, wir fürchten, sein Talent wird nie zu einer natürlichen Entwickelung gelangen; er hat zu früh in sich hineingestört, um alles wiedergutmachen zu können. Vielleicht reut es ihn jetzt selbst, daß er dies Konzert veröffentlicht, welches, wie es allerdings auch Spuren eines kühnen Geistes an sich trägt, das Forcierte der Frühgeburt nirgends verleugnen kann, — vielleicht kümmert es ihn auch nicht, sonst hätte er ja später durch die Tat beweisen können, daß er von seiner gewaltsamen Art, sich berühmt zu machen, zurückgekommen sei. — Junge Komponisten müssen wir aber vor diesem „kleinen Beethoven", wie ihn Heine ironisch genug genannt, ganz besonders warnen. Ist es auch nicht denkbar, daß Hiller jemals eine größere Partei für sich gewinnen wird, da ihm, um eine innigere Freundschaft zu schließen, gerade die Hauptsache fehlt, das Gemüt, so weiß er uns doch mit allerhand wunderlichen Geschichten zu unterhalten, welche Unerfahrene leicht für Wahrheit nehmen und gut oder schlecht weitererzählen möchten. Und wie uns im Leben manche Menschen durch ihre Sonderbarkeiten, selbst Schroffheiten und Unarten

* Bd. I, S. 150, u. Vor: Hartknoch, Konzert.

eine Zeitlang interessieren können, so auch in der Kunst; man gewöhnt sich endlich daran und schlendert wohlgemut Arm in Arm eine Strecke mit ihnen, bis man zum Glück auf einen Vernünftigen trifft, der uns die Augen öffnet und die Gefahr zeigt. Versäume man jedoch deshalb keineswegs, die Bekanntschaft der Kompositionen Hillers zu machen, und nehme nur, um zum Urteile zu kommen, darauf zur rechten Zeit etwas anerkannt Gesundes, Goldgediegenes (wie von Beethoven oder Mendelssohn) zur Hand, und wer dann noch zweifelt, hat freilich seinen Abschied von der Kunst so gut wie in der Tasche.

Um nun etwas über das Konzert selbst zu sagen, so fällt vor allem und noch mehr als in seinen Etüden, wo er sich hinter Figuren verstecken konnte, die Armut an Kantilene auf. Es gibt ein Würfelspiel, nach dem man sich Walzer und Arien zu Dutzenden zusammensetzen kann; sie klingen auch wohl äußerlich, aber leblos zum Sterben. Die Hillerschen Gesangstellen erinnern mich beiläufig daran. Er wird es gewiß am besten wissen, wie ihm Stellen wie S. 3, Syst. 4, T. 2 und ff., S. 4, Syst. 4, T. 2 und ff., S. 5, Syst. 4, T. 3 und ff., S. 8, T. 2 und ff., das ganze Adagio usw. sauer geworden; wir würden ihm auch gerne den Mangel an der Göttergabe des Gesanges nachsehn, wenn er sie nur nicht affektieren wollte. Hierzu kömmt noch, daß er, was ihm bei seinen Kenntnissen gar nicht schwer fallen könnte, seine Melodienleere nicht einmal durch die Harmonie irgend zu heben sucht. Mit einem Federstriche waren so schale Bässe wie z. B. S. 3, Syst. 5, S. 5, Syst. 5 zu 6, so widerwärtige Verdoppelungen wie S. 3, T. 1 (sonderbarerweise dieselbe Terz G, die wir bei den Etüden rügten) wegzubringen oder zu bessern. Warum schreibt er aber schlechter, als er kann? Warum fragt er nicht andere, wenn er seinem Ohre nicht mehr traut? Meister können wir nicht alle sein, aber musikalisch und Musiker, das wird verlangt.

Wie gesagt, es ist traurig, wie neben so vielem wirklich Geistvollen und einzelnem Reizenden in diesem Konzerte so viel Fades und Häßliches steht; keine Minute hält er aus, keine halbe Seite bleibt er sich gleich; wo man ausruhen will, stößt er ab, wo er fortreißen sollte, tritt er einem entgegen, und so geht es bis zum Schluß, wo man verdrießlich wie nach einer durchschwärmten Nacht aufwacht und nur das einzige tröstet, daß es kaum schlimmer kommen kann. Wenn wir aber schließlich auf die trefflichen Einzelheiten, wie auf das sehr zarte, graziöse Thema des Rondos, in das er immer so glücklich einlenkt, auf den Hauptgedanken des ersten Satzes, wenn er auch etwas sonderbar auftritt, wie auf das

begleitende Orcheſter aufmerkſam machen, ſo erſuchen wir zugleich alle, die ſich für dieſen Künſtler intereſſieren, das Konzert ſelbſt nachleſen und unſer Urteil mit dem ihrigen vergleichen zu wollen.

Trios.

Über ein ſoeben erſchienenes Trio von J. Felix Dobrzynski* kann ich leider nicht ſo ausführlich ſprechen, als das Werk verdient, da man ſich nach dem bloßen mühſamen Vergleichen der verwickelten Stimmen wohl über die Hauptſachen, aber nicht über ihre Verbindung ein Urteil zutrauen darf; auf das ungewiſſe einer Aufführung hin aber wollte ich, einmal von den neuen Trios ſprechend, am wenigſten dieſes übergehen, das ſicherlich überall Fleiß, Kraft und Liebe zur Kunſt verrät.

Es iſt dem ehrwürdigen Hummel gewidmet und erinnert viel an deſſen Stil. Lerne der junge Künſtler vor allem das äußere Maß treffen; das Trio, um ein Drittel kürzer, müßte energiſcher wirken, während in der vorliegenden Geſtalt das wärmere Intereſſe, das ſchon erregt war, oft wieder erkaltet. Wie viele junge Komponiſten, die es ehrlich meinen, befaßt er ſich noch zuviel mit Nebendingen, arbeitet er zu ängſtlich, ſucht er eine kleinliche Figur einzuſchieben, wo es nur gehen will, u. dgl. Nimmt man derlei nach Vollendung der ganzen Arbeit vor, ſo läßt ſich da vieles zum Vorteil verändern. Grübelt der Komponiſt aber beim erſten Erguß zuviel an Kleinigkeiten, ſo wird das allen Aufſchwung hemmen. Wo freilich findet man den, als in den ſeltenſten Meiſterwerken; indes läßt ſich wenigſtens warnen, daß man ſich nicht mit eigner Hand an die Erde feſtſchmiede. Immerhin ſei das Trio in Ehren gehalten und der Komponiſt gebeten, ſeinen ſichern Weg ohne Seitenblick fortzugehen.

Welchem von den vier Sätzen ein Vorrang gebühre, entſcheide ich nicht; ſie halten ſich vielleicht auf gleicher Linie, obwohl mich am meiſten das Scherzo und zwar ſeiner Kürze halber anzieht. Der Gedanke, der das Trio anfängt, markiert ſich, ohne indes ſchön zu ſein. Vom Schluß des 5. Syſtems an wünſchte ich, daß, ohne das matte G-dur zu berühren, gleich in das angenehme Thema in C-dur hin moduliert wäre, jenem Thema ſelbſt aber andere Bäſſe, die mir überhaupt noch nicht frei und lebendig genug einherſchreiten. Im zweiten Takte dieſes Gedankens nämlich würde C beſſer liegen bleiben und zum erſten halben die Intervalle $\frac{6}{2}$, zum andern halben die Intervalle $\frac{7}{2}$ edler klingen. Mündlich

* Bd. I, S. 174, o. Nach „letzteres manchmal".

läßt sich über derartiges viel sprechen, was gedruckt langweilig für den Leser werden müßte. Artig ist, daß das Rondo dasselbe Thema in C in anderer, kürzerer Gestalt wiederholt. Die brillanten Stellen erheben sich nicht über gewöhnliche Klavierpassagen; auch hier suche der Verfasser besser zu wählen und mehr zu singen. Den Schluß des ersten Satzes wünschte ich durchaus in Moll; die andere Art ist die der Anfänger, aber selten an der rechten Stelle und gewiß auch zu verbraucht. Vom Scherzo in A-moll sprach ich schon; sein Anfang erinnert in der Gefühlsweise an das von Chopin im Trio in G-moll, das freilich unendlich tiefer herausgeholt ist.

Das Adagio, mit dem Beisatz „Fantastico", muß man hören, weshalb ich mich des Urteils begebe. Der Klavierspieler mag seine tausend kleinen Noten nur so leicht und so leise wie möglich hinhauchen; sonst wird eine unselige Trillerei daraus werden. Das Rondo sieht und ist ganz wie ein Hummelsches, der Mittelsatz und das Hinwenden auf einem Ruhebaß in das Thema vorzüglich gut, der Schluß edel und beruhigend abschließend.

Somit sei der junge Künstler empfohlen.

J. P. Pixis, Trio für Piano, Violine und Violoncello in C-moll*.

Über das neue Trio von Pixis, der in derselben Zusammenstellung eine seiner glücklichsten Kompositionen, das in H-moll, geliefert, kann ich nicht so ausführlich urteilen, da ich es nicht von den Originalinstrumenten gehört und mit einem Bekannten miserabel genug mir auf dem Klavier zusammensuchte, daher ich gleich gestehe, daß ich wohl die einzelnen Sätze, aber nicht im geringsten ihren Zusammenhang verstehe. Oder sollte es der Komponist in verschiedenen Zeiten geschrieben haben, wie es mir des Stückweisen mancher Perioden wegen scheint? Oder suchte ich vielleicht mehr, als der Komponist selbst hineingelegt haben will. Im dritten Satze überrascht einen nämlich die Überschrift: „Szene aus der Oper »Bibiana« von J. P. Pixis." Wer die Oper kennt, wird vielleicht das dramatische Band, das alle Teile in einem Trio zusammenhalten soll, eher herausfinden; wer aber nicht, wird sich über das unerwartete Andante in C-dur, das ganz fremd zwischen einem Satz aus G-moll und einem aus C-moll steht und weder vorher noch nachher rhythmisch oder melodisch angedeutet wird, nur verwundern müssen. Dazu führt das Rondo den Beisatz „Ungarisch". Ist Bibiana ein Zigeunermädchen, das vom Norden nach dem Süden verschlagen wird? Kurz, ich fühle den dramatischen Faden nicht heraus und wünschte doch einen darin. Daher nur über die einzelnen

* Bd. I, S. 178, u. Nach: „Harmonie loben".

Sätze, daß ſie an ſich geiſtvoll, ſehr charakteriſtiſch voneinander abweichen, mir aber bei weitem nicht ſo aus dem Guß vollendet ſcheinen, als es z. B. das Trio in H-moll iſt. Der erſte Satz hält ſich, vielleicht hie und da mit einiger Mühe, auf der Höhe des Anfangs, der vortrefflich, mehr konzert- und ſinfonieartig iſt, daher das zweite Thema etwas matt und gemacht abſticht; auch erwartete man ſchon vorher nach den klugen, fragenden Oktavenſprüngen der Saiteninſtrumente lieber eine bedeutende Antwort, einen beſtimmten Gedanken, als eine Klavierpaſſage. Im übrigen iſt der Satz reich an kleinen Pikanterien und in der Mitte, wenn auch nicht ſehr kunſtreich, doch glänzend gewebt. Das Scherzo wechſelt lebhaft im Zwei- und Dreitakt; auch ihm wünſchte ich einen angemeſſenen Gegenſatz; ſo artig und ſchön das G-moll, ſo gewöhnlich das G-dur. Von der dramatiſchen Szene ſagte ich bereits, daß ich ſie nicht zu deuten wüßte. Das Rondo iſt ſehr nett und fliegt raſch vorüber. Das E-dur will mir aber nicht aus dem Ohr und klingt greulich in das C-moll hinein — daher zum brillanten Schluß in C-dur S. 23.

Kapriccios.

H. Dobrzynski, Fantaisie quasi fugue, sur un Mazurka favori (D-maj.) [für Pianoforte]. — Oeuv. 10. — [3 Notturnos, W. 21.]*

Derſelbe Komponiſt, der einen Teil an der Wiener Sinfonie-Preisaufgabe gewonnen. Sage man überhaupt gegen künſtleriſche Wettkämpfe, was man wolle, ſo ſpornen ſie ſicher, namentlich ſchüchterne Talente, zur Arbeit an, und der Gedanke an den Kranz belebt wohl auch einen ältern Meiſter. Wieviel hätte dieſer junge Künſtler noch ſchreiben müſſen, ehe ſein Name, deſſen Verbreitung ohnedies ſo harte Konſonanten entgegenſtehen, über ſeine Heimat hinausgedrungen. Nutze er nur den glücklichen Treffer, d. h. bringe er lauter Echtes und Rechtes; der Augenblick iſt koſtbar und entſcheidend. Ob aber ſein Talent neben ſo vielen Mitringenden der Auszeichnung wert war, läßt ſich nach dem obigen kleinen und anſpruchsloſen Stück nicht angeben. Gegen andere gehalten iſt es gut, vor allem natürlich, freundlich, würzig, nicht eben mit Meiſterlichkeit vollendet, aber auf dem Wege dahin. Im ganzen vermiſſe ich gute Dispoſition der Teile, Gegenſätze und Steigerung, die in dieſer Form ſo leicht zu erreichen war; auch durchläuft er noch zuviel und raſch die Quintenzirkel der Dominante. Wir wünſchen ſeinen Beſtrebungen äußern Sonnenſchein und innere Blüte[513]. —

* Bd. I, S. 187, o. Vor: Thalberg, Kaprice.

9. Aus: Rondos für Pianoforte (Auſſ. 36).

F. X. Chwatal,

Einleitung und Rondo (»Les Charmes de Magdebourg«). Werk 27*.

Die Kompoſitionen des Hrn. Chwatal ſind ſchon öfters als nützlich für ihren Zweck ausgezeichnet worden. Sie ſind meiſtens aus einer leichten zierlichen Feder gefloſſen und haben trotzdem etwas Ehrliches, Deutſches an ſich, ſo auch das Rondo. Lehrer mögen es ihren Schülern geben.

---

10. Aus: Kompoſitionsſchau (Auſſ. 47).

Konzerte.

Karl Laſſekk, brillantes Konzertino für Pianoforte, mit Begleitung von 2 Violinen, Alt, Violoncello, Flöte, Klarinette und Fagott (C-dur)**.

Eine kleine Charakteriſtik dieſes talentbegabten Dilettanten, der ſich abermals in ſeinen Namen eingeſchleiert hat, ſteht ſchon im 4. Bd. d. Ztſchr.*** Das vor uns aufgeſchlagene Konzertino bewegt ſich genau in demſelben Kreiſe wie jenes ältere in H-moll, nur daß das neue noch freundlicher und flüchtiger vorübergleitet. Auch iſt die nämliche Form beibehalten, die wir damals eine glückliche nannten, und die vor dem Schnitt anderer Konzertinos den Vorzug verdient. Am beſten will mir der erſte Satz gefallen. An zwei Stellen findet man die Bemerkung „à la Thalberg". Soll das ein Wink für den Vortrag ſein, ſo laſſen wir's gelten; wollte man es aber als beſcheidenes Selbſtgeſtändnis des Komponiſten gegen den andern nehmen, ſo müßte erſt erörtert werden, ob Thalberg der Erfinder ſolcher Gänge iſt, was wir verneinen. Wären übrigens alle Komponiſten ſo offen wie unſer Dilettant, ſo würde man über die vielen à la's erſchrecken. Der zweite Satz iſt leicht und melodiſch. Den drei Themas des letzten fehlt aber offenbar der Kontraſt und die Grundidee überhaupt, die Erfindung. Eine kühne aber gute Harmoniewendung ſteht S. 21 von Takt 3 zu 4, die ſich S. 25 ganz unten wiederholt. Die Begleitung der Inſtrumente iſt einfach und artig.

---

* Bd. I, S. 242, o. Vor: Stephan Heller, Rondo.
** Bd. I, S. 283, m. Vor: Herz, 3. Konzert.
*** ſ. S. 217.

Da wir bei den neusten Konzerten stehen, so wäre hier allerdings der Ort, auch über ein bei Haslinger erschienenes sogenanntes

Concert sans Orchestre

zu berichten, das das Schelmenpaar Florestan und Eusebius unter dem Namen des Unterzeichneten herausgegeben. Strafe ich sie für diesen Namenraub, daß ich selbst keine Silbe über ihr Werk 14 verrate. Indes scheinen mir einige Worte aus dem Briefe eines geliebten Meisters (desselben, dem es zugeeignet ist)[514] zu bedeutend, als daß ich sie ganz unterdrücken könnte. Darin heißt es nämlich unter anderem:

„In Motivierung des Titels ließe sich einiges einwenden. Das Werk hat weniger die Erfordernisse eines Konzertes und mehr die charakteristischen Eigenheiten einer großen Sonate, wie wir einige von Beethoven und Weber kennen. In Konzerten ist man (leider) gewohnt, neben der Einheit im Stile einige Rücksichten auf glänzende Bravour oder kokettierende Eleganz des Spieles genommen zu sehen, welche in diesem Werke keinen Platz finden konnten, ohne es von dem Standpunkte zu entfernen, den ihm Ihre Phantasie eingeräumt hat. Der Ernst und die Leidenschaft, die im Ganzen herrschen, stehen sehr im Gegensatz mit dem, was ein Konzert-Auditorium unserer Zeit erwartet. Es will einesteils nicht tief erschüttert werden, und andernteils fehlt es ihm an den Fähigkeiten und der musikalischen Weihe, solche Harmonien und genialische Verschlingungen zu verstehen und aufzufassen, wie es nur den Ohren und dem Gemüte möglich ist, welches bewandert ist in der höheren Sprache der Heroen der Kunst. In manchen Harmonieführungen sind Dissonanzen gebraucht, deren folgende Auflösung nur einem erfahrenen Ohre die Härte ihres Eindrucks mildern. Die Vorhalte und Suspensionen, deren Entwickelung zuweilen erst im zweiten und dritten Takte sich erklärt, sind oft herbe, obschon gerechtfertigt. Um dadurch nicht gestört oder beleidigt zu werden, muß man ein erfahrener Musiker sein, der im voraus erät und erwartet, wie sich alle Widersprüche lösen, wie ich mir einen Staatsminister denke, der mitten im tobenden Gewimmel eines Hofballs sein Auge und Ohr überall zu fesseln scheint und doch es einigen vorzugsweise leiht, die er diplomatisch zu erforschen strebt usw."

So ist es. Macht euch aber, Florestan und Eusebius, eines so wohlwollenden Urteils dadurch würdig, daß ihr auch künftighin so streng gegen euch selbst seid wie so manchmal gegen andere.

Robert Schumann.

Kapricen.

J. P. Pixis, große dramatiſche Kaprice über Themas von Meyerbeer zu 4 Händen. Werk 131*.

Seitdem Herr Pixis ſeine Kenntniſſe wie Erfahrungen faſt gänzlich der Erziehung eines ſchönen Talents gewidmet, hat ihm keine Kompoſition ſo wie früher gelingen wollen, und ſo kommt dort der Welt auf andere Weiſe zugute, was ihr hier verloren gegangen ſcheint. Zu ſtrengeren Arbeiten, die eine Überlegung wollen, fehlt es ihm wohl an Muße, und ſo gibt er ſeit lange nur Variationen über eben neue Themas, immer modern und nach dem neuſten Zuſchnitt, oder Phantaſien aus locker aneinander geſchürzten Opernſätzen, oder beides in ſogenannten Kapricen, die indes oft nicht mehr als Potpourris. An vierhändigen Stücken fehlt es überdies; ſo greife man wenigſtens nach dem Beſten der Salonkompoſitionen, wenn es einmal ſein muß.

---

11. Aus: Etüden für Pianoforte (Auf. 60).

J. Schmitt, Etüden für Pianoforte.**

Werk 275.

Die Etüden nennen ſich auf dem Titel mélodiques et caractéristiques und ſind es, obwohl alles in leichteſter Weiſe; man muß ſie durchaus loben in ihrem Zweck, der offenbar auf Bildung und Vergnügung jüngerer Spieler geht, ſo wohl liegen ſie in den Fingern, einer ſo anmutigen Phantaſie ſind ſie entſprungen. Stürme, Seeſchlachten, Alkanſches findet man alſo in ihnen nicht, wohl aber, wie in einer Camera obscura, die inneren Erſcheinungen in niedlichen abgezirkelten Formen nachgeſpiegelt, wie es ein Knabenauge am leichteſten zu faſſen verſteht. Im übrigen haben die Stücke viel Ähnlichkeit mit den Aloys Schmittſchen Etüden, an Gemütlichkeit ſogar vor ihnen voraus; auf Erfindung machen ſie keine Anſprüche.

* Bd. I, S. 303, u. Nach: Weber, Phantaſie.
** Bd. I, S. 358, u. Nach: Alkan, Etüden.

12. Aus: Phantaſien und Kapricen für Pianoforte (Auff. 62, 3).

Heinrich Cramer, Impromptu über ein Originalthema*.

Werk 8.

Es hält ſchwer, über dieſe Kleinigkeit etwas Entſchiedenes zu ſagen, einesteils iſt ſie eben ſo kurz und innerlich leicht, daß es verkehrt wäre, ihr ein großes Gewicht beilegen zu wollen; andernteils blickt aber hier und da einige Erfindung und ein Grad von Bildung durch, die auch mit dem Beſten des neueren Klavierſpiels vertraut ſcheint. Man möchte es für ein Stück aus Ferdinand Hillers jüngſter Zeit halten, wie denn der Komponiſt noch ein ſehr junger ſcheint. Die erſte Hälfte des Originalthemas mag hingehen trotz ſeines Schäferbaſſes, die zweite iſt aber durchaus matt; das Ganze weder ſchön noch unſchön, ſondern eben halb, unklar gedacht, nicht von Meiſterhand. Der Name dieſes Komponiſten kommt übrigens heute zum erſtenmal in dieſen Blättern vor; gern hätten wir mehr berichtet, hätte er mehr gegeben.

B. A. Philipp, Divertiſſement**.

Werk 26.

Das Stück heißt »Souvenir de Salzbrunn« und gehört ganz in das Fach der Gelegenheits- und Bademuſik. Die Einleitung iſt hübſch. Das Hauptthema des Rondo hat in Ton- und Taktart, Figur und Charakter alles von einem bekannten Hummelſchen; in der Mitte erſcheint ein bekanntes ruſſiſches Volkslied, ſpäter in die linke Hand verlegt; das zweite Thema ſcheint eine abſichtliche Reminiszenz an Bellini. Somit bleibt freilich wenig Eigenes. Das Stück macht auf keinen Kunſtwert Anſpruch und hat auch keinen.

E. F. Richter, Scherzo.

Werk 6.

Eine Kopie nach Mendelsſohn, alſo nach gutem Muſter gearbeitet und wohl geraten. In der Form hätte der Komponiſt bei einiger Änderung etwas Eigenes bringen können, wenn er nämlich den Mittelgeſang, der freilich auch durchaus Mendelsſohnſch, vor der Hauptwiederholung

---

* Bd. I, S. 369, o. Vor: Kittl, Idyllen.

** Bd. I, S. 370, o. Vor: Baroni, 3. Kaprice.

des Anfangs, aber in Cis-moll oder E-dur gebracht hätte, ſo daß Anfang und Ende des flüchtigen Scherzos die ſanfte Kantilene wie in der Mitte eingeſchloſſen hielten. Doch es iſt auch, wie es daſteht, nicht ungeſchickt und unſymmetriſch, und das Ganze hat einen leichten natürlichen Fluß. Das Stück, ſo klein es iſt, läßt auf ein glückliches Talent ſchließen, das mit der Zeit, durch Studium und Selbſtkritik, ſich vielleicht auch ſelbſtändigen Weg brechen wird.

R. Mayer, Große Phantaſie*.

Werk 54.

Es iſt lange her, daß die Zeitſchrift etwas über dieſen Komponiſten gemeldet, und noch länger, als ich nach jedem neuen Werke ſeines Namens wie nach einem zurückgehaltenen Schatze fuhr. Eine Zeitlang ſpielte und variationierte er uns auch zuviel: um ſo erfreulicher tut ſich nun einmal ein größeres ſelbſtändiges Werk, obige Phantaſie, hervor, die uns ſeinen heiteren klaren Sinn wieder lebhaft ins Gedächtnis ruft; denn wo ſie ſich auch ernſthafter anſtellt, iſt es eben nicht mehr als leichte Maske, hinter der der zufriedene Mann noch deutlich genug zu erkennen. Heiterkeit iſt ein Hauptzug ſeines Charakters, und ſo wird ſich die Phantaſie dankbare Spieler erwerben. Schwierige Aufgaben bringt ſie in keiner Hinſicht, die Finger finden leicht und ſchnell, was der Autor will, es klingt alles wohl und angenehm, reiht ſich alles natürlich und fließend aneinander. Der Beiſatz „dramatique“ auf dem Titel iſt ein Modeſchild, hinter dem man nichts Tieferes zu ſuchen hat: hier ſind es vier loſe verbundene Sätze verſchiedenen Charakters, deren jeder auch für ſich gedacht werden könnte: eine Einleitung, ein Kantabile, ein Marſch und ein Schluß-Allegro; muſikaliſch gut aneinandergereiht, wie ſchon geſagt, ſtehen ſie ſonſt in keiner poetiſcheren Beziehung zueinander. Der Anfang der Einleitung erinnert ſehr an einen bekannten Klavierſatz in C-moll von Mozart, das Ganze an eine ſchöne Phantaſie aus Hummels Jugendzeit, der Opuszahl entſinne ich mich nicht. Da über die Mayers, Müllers uſw. ein ewiger Zwieſpalt in der Welt herrſcht, ſo wird bemerkt, daß obiger der Petersburger und der beſte unter ſeinen für das Klavier komponierenden Namensvettern. Die Phantaſie gibt zugleich eine Probe von Petersburger Ausſtattung, die der unſrigen in keiner Art nachſteht.

* Bd. I, S. 370. Nach: Baroni, 3. Kaprice.

J. Moſcheles, Phantaſie*.
Werk 94b.

J. B. Cramer, Phantaſie.
Werk 87.

Beide Kompoſitionen ſind dem Andenken der Malibran gewidmet; daß wir ſie jetzt noch anzeigen, mag ein Zeugnis für ihren Wert ſein und wie weit ſie ſich über gewöhnliche Gelegenheitskompoſitionen erheben. Es gilt dies namentlich von der erſteren, einer ſehr intereſſanten, mit großem Fleiß ausgeführten Arbeit, die man indes öfters beſchauen muß, ſie der ganzen Idee nach wie in der Ausführung der einzelnen Teile richtig zu faſſen und zu würdigen; ich möchte ſie einem Monument vergleichen, das auf den verſchiedenen Flächen uns Szenen aus dem Leben der geſchiedenen Künſtlerin bringt, das Ganze von einem Genius des Todes überwacht, wie ihn die bildenden Künſtler über das Trauerdenkmal hingelehnt oft darſtellen. Das einzelne wollen wir nicht zu deuten ſuchen; man betrachte es ſtill und teilnehmend und je länger je beſſer; der Name des Meiſters bürgt dafür, daß es ein der hohen Frau würdiges Andenken iſt. Die Phantaſie von Cramer folgt einer ziemlich ähnlichen Idee; es ſind ebenfalls kleine voneinander geſonderte Bilder, ein Adagio, ein Andante mit der Überſchrift »La Speranza«, eine Preghiera und zum Schluß ein raſcher Satz, das Ganze aber bei weitem loſer, einfacher, beinahe dürftig hintereinander aufgeſtellt. Der Unterſchied, wie ſich zwei verſchiedene Meiſter bei gleicher Gelegenheit ausſprechen, der eine aus alter, der andere aus jüngerer Zeit, wird aus einer Vergleichung beider Sätze deutlich genug hervorgehen. —

---

13. Aus: Sonaten für Klavier (Auff. 68)**.

Die Sonate von Kelbe ſpricht für den Fleiß und den guten Willen des Komponiſten. Wie immer, zeigt ſich auch in ihr im Adagio die Erfindungsſchwäche am fühlbarſten. Anklänge fehlen ebenfalls nicht, und wie der Komponiſt dem Anfang der »Jubelouvertüre« von Weber noch ſo ſorgfältig auszuweichen ſucht, ſo fällt er ihm, wenn auch erſt im Adagio, im vollendeten E-dur mit ganzer Körperſchwere in die Arme; ebenſo

* Bd. I, S. 371. Vor: Schubert, Impromptus.
** Bd. I, S. 395, u. Nach: „vor mir“.

ist das Thema des letzten Satzes eine Versetzung des ersten aus Beethovens C-moll-Konzert und dergl. mehr. Im übrigen strebt er nach guter Form und reiner Harmonie; mit einem Worte, hat man die erste Seite gehört, so kann man bei einigem musikalischen Scharfsinn das Folgende erraten.

---

14. Aus: Phantasien und Kapricen für Pianoforte (Auff. 71).

J. Tadolini, großer Walzer*.

Aug. Gerke, 12 Scherzos oder Mazurcks.

Werk 24.

Beide Tanzhefte so leicht gedacht und gemacht, daß sie keine tiefsinnigen Gedanken zu wecken vermögen und auch nicht sollen; gespielt und vergessen werden ist ihr Los. Der Walzer von Tadolini hat Orchestercharakter und hört sich gut an auch außerhalb des Ballsaals. Dem zweitgenannten Komponisten scheint die tiefere Bedeutung der Mazurka, wie sie uns Chopin erschloß, beim Schreiben seiner Stücke noch unbekannt gewesen zu sein. —

A. Orlowsky, 5 Kapricen in Walzerform.

Werk 18.

Die 17 vorangegangenen Werke kenn' ich nicht; das vorliegende möchte auf einen Dilettanten schließen lassen, der feurig vorzuspielen versteht zu einem gelegentlichen Tanz; ein paar Quinten werden da leicht überhört. Die Tänze zeichnen sich durch lebhafte Rhythmen aus; auch eine sehr anmutige frische Melodie findet sich im Trio von Nr. 4. Eine zu Hilfe gezogene Musikerhand würde vieles mit leichter Mühe besser herausgeputzt haben.

Friedrich Aye, Elegie auf Hummel.

Eine kleine, aber wohlgeratene Arbeit, die den Sinn der Überschrift rechtfertigt; ein Trauermarsch, nicht gerade groß erfunden wie ein Franz Schubertscher, aber ungesucht und anspruchslos. Der Name des Komponisten ist uns vordem noch nicht vorgekommen; er hat sich würdig eingeführt und macht Hoffnung, daß er mit noch Bedeutenderem zurückhält. —

---

* Bd. I, S. 408, o. Vor: J. Schmitt, Phantasie.

G. N. Wyſocki, 3 Rhapſodien für Pianoforte*.

Werk 2.

Abermals ein Pole, der der „Krakowiak“ zu werden verſpricht, was Chopin der „Mazurka“. Die Kompoſition enthält viele Talentzüge und reizt auch in ihren Unarten; der ſtarke nationale Beigeſchmack macht ſie nur intereſſanter. In Polen muß dergleichen Muſik am beſten verſtanden werden. (Der Komponiſt kämpfte — beiläufig geſagt — in der Revolution mit, ſoll ſogar einmal einem andern Klavierſpieler, der in den ruſſiſchen Reihen focht, gegenüber zu ſtehen gekommen ſein.) Seit einiger Zeit hat er ſich in Deutſchland als Virtuos bekanntgemacht. Er geht einen andern Weg als Chopin und möge auf dem eigenen verharren.

S. 6, Syſt. 2, zwiſchen dem 4. und 5. Takt fehlt offenbar ein Takt. S. 4, Syſt. 4, Takt 1 ſoll wohl c heißen, was pikant genug und durch ein Quadrat deutlicher zu machen wäre. —

L. Anger, Sechs Stücke.

Werk 1.

Die Stücke heißen »Pièces mélodieuses«, wodurch ihr Inhalt auf das beſte angegeben iſt. Als tüchtigen Spieler erwähnte die Zeitſchrift den jungen Künſtler bei verſchiedenen Gelegenheiten, auch als Komponiſten muß ſie ihm Beifall ſchenken. Er kennt ſich und will nicht mehr gelten, als er iſt. So gibt er ſich einfach, ſchlicht und traulich, ohne deshalb etwas Putz zu verſchmähen, als ging' es Sonntags zur Kirche. Einmal nur, im dritten Stück, verſucht er ſich auch im Heroiſcheren und nicht mit Unglück, fällt aber bald wieder in das anſpruchloſe Weſen zurück, das ihm mehr Herzen gewinnen wird als ſeine kühneren Eroberungspläne. Jüngern Spielern nützen die kleinen Stücke im beſondern durch den klaviergerechten Satz, der überall den gut und gründlich gebildeten Spieler bekundet; zum Studium ſchwierigerer Sätze ähnlicher Art (wie etwa der Mendelsſohnſchen »Lieder ohne Worte«) mögen dieſe heiteren Melodien am beſten vorbilden und verdienen in dieſem Sinn allgemeiner bekannt zu werden.

Adolph Nathan, 3 charakteriſtiſche Stücke**.

Werk 1.

Das erſte iſt matt, das andere lebhafter, das letzte das charakteriſtiſchſte. Am ſchmalen Eindruck des erſteren hat wohl auch die Reminiszenz an

* Bd. I, S. 413, u. Nach: Sechter, Studien.
** Bd. I, S. 414, m. Nach: Hartmann, Stücke.

Schuberts »Erlkönig« ſchuld; es wäre beſſer ungedruckt; die andern verdienen mehr Auszeichnung; doch iſt es überall, als hätte man all das ſchon irgendwo gehört, mithin nichts Eigenes darin. Der junge Komponiſt, beſcheiden und fleißig, wird ſich mit der Zeit in die Höhe arbeiten.

G. M. Schumann, 4 Mazurken.
B. E. Philipp, 4 „
E. Weber, 4 „
J. Schmitt, Bagatellen in Mazurkenform.

Vier durch Chopin hervorgerufene Mazurkenhefte, über die ſich nicht viel ſagen läßt; wer das Original kennt, mag ſich die Nachahmung ungefähr denken können. Am geſchickteſten iſt ſie J. Schmitt gelungen. E. Weber übertreibt und verſitzt ſich oft unklar, obwohl ein höheres Streben in ſeiner Gabe nicht zu verkennen iſt. B. E. Philipp bewegt ſich mit ziemlicher Leichtigkeit, verfällt aber oft in Trivialität. Am ſimpelſten geriert ſich der Komponiſt des erſtgenannten Heftes und zeigt viel guten Willen bei viel Ungeübtheit. Die Grazie, die Bedeutung und nationelle Echtheit des Originals geht, wie Kopien immer, auch dieſen Verſuchen ab.

J. F. Dobrzynski, 2 Notturnos.
Werk 24.

Sie bewegen ſich im Hergebrachten: in der Oberſtimme eine Melodie, im Baß ein Akkompagnement in Triolen u. dgl. Zehntauſend unſerer Klavierſpieler würden es nicht beſſer, auch nicht ſchlechter machen können. Sie ſind für den Schulbedarf von einem gut ſpielenden Lehrer geſchrieben. Eigentümliches und Erfundenes haben ſie gar nicht an ſich.

---

15. Aus: Kürzere Stücke für Pianoforte (Auff. 86).

R. v. Hertzberg, Zwei Scherzos*.
Werk 10.

Von ſo kleinen Stücken verlang' ich vor allem, daß ſie möglichſt reizend und pikant ſeien. Die erſte Eigenſchaft fehlt den obigen Scherzos mehr als die zweite. Sie ſind augenſcheinlich von einem guten Spieler, klaviermäßig und bis auf ganz weniges korrekt und reinlich geſchrieben; doch

* Bd. I, S. 471. Vor: Schneider, Notturnos.

mangelt ihnen eben der feinere Schmelz, die Seele. Im Schwalle ähnlicher Kompositionen möcht' ich sie immerhin als bedeutender bezeichnen, welchen Ausspruch der junge talentvolle Komponist durch größere folgende Werke noch mehr betätige.

Osmar Wiegand, Sechs Tonstücke in Liedform.

Werk 3. 1. Heft.

Der Titel ist etwas steif, der Inhalt nicht unerfreulich. Die beste Bezeichnung für solche Stücke bleibt immer die von Mendelssohn für ähnliche gebrauchte; es sind »Lieder ohne Worte«, wenn nicht dem Original zu vergleichen, so doch auch nicht sklavische, jedenfalls bescheidene Kopien. Die Form scheint den jungen Komponisten noch zu quälen, der übrigens sein Bestes und Innerstes aussprechen möchte. Erinnert, wie gesagt, die Gattung der Stücke an Mendelssohn, so der Charakter einzelner an Spohr. Solche Vorbilder wollen wir aber nirgends tadeln, und so schreite der Komponist rüstig weiter und schleife ab, was hier und da noch eckig.

Karl Engel, Phantasiestücke über die Volkslieder „Deine Liebe zu erlangen" und „Unter allen Wipfeln ist Ruh'" *.

Werk 7. 1. Heft.

Ebenfalls ein früher in der Zeitschrift noch nicht genannter Name. Der Titel der Komposition läßt Eigentümliches erwarten; die Komposition selbst aber ist gewöhnlich, die Form variationsmäßig zusammengestickt, die Verarbeitung der Themas oberflächlich, die Themas selbst, die Volkslieder sein sollen, wenig bedeutend. Aus dem Klaviersatz an sich blickt ein fertiger und dem Neuen vertrauter Spieler, und liegt alles bequem für die Finger. Mehr läßt sich über die junge Arbeit kaum sagen. —

Robert Stöckhardt, Lyrisches Stück.

Auch diesen Namen eines in Petersburg lebenden geachteten Dilettanten führen wir zum erstenmal in der Zeitschrift an. Sein Stück ist eine Huldigung des ihm vertrauten Henselt und diesem zugeeignet. Ungeübte werden zu tun haben, es zu bewältigen und den Faden herauszufinden, der es durchzieht. In der Anlage hat es die Form des Notturno;

* Bd. I, S. 473, m. Nach: Goethe, Allegro.

später aber, wie es Dilettanten wohl geschieht, ist etwas anderes daraus geworden; es folgt ein etwas fremder Mittelsatz und dann eine Variation des ersten Themas, das zum Schluß wieder einfacher antönt. Vom Charakter ist die Komposition trotz ihres finstern Ansehens weich und freundlich. Vollgriffigkeit, weiteste Spannungen, gewisse Harmoniegänge usw. erinnern an Henselts Weise. Einige Härten wären mit leichter Mühe zu verändern gewesen. Gut gespielt, wird das Stück gefallen. —

Eduard Marxsen, »Lied ohne Worte«.

Werk 37.

Wie das vorige Stück eine Huldigung Henselts, so dieses eine Thalbergs. Der Komponist hat es mit einer Opuszahl bezeichnet, was wir ihm beinahe verdenken. Es scheint mir gar zu simpel, sogar trocken und nicht einmal in der Form meisterhaft. Wirkung, in seinem trüben Hin- und Herschwanken zwischen Moll und Dur, macht es gar keine, wenn nicht eine unbehagliche. Der Komponist, sonst solid gebildet, wovon er schon oft Proben gegeben, scheint in jenen kleinen Kompositionsformen, wo vor allen die Grazie walten soll, ohne Gunst zu arbeiten. Wir wollen uns gern geirrt haben, wenn er uns in spätern »Liedern ohne Worte« widerlegt. Gleichen sie aber diesem, so wird sich zu ihnen schwerlich ein Dichter finden, und ebensowenig, wie zu einem trocknen Gedicht ein Musiker. —

---

16. Aus: Musikleben in Leipzig 1839—1840 (Aufs. 93)*.

Das zweite bedeutende Institut für Konzertmusik in unserer Stadt ist die Gesellschaft »Euterpe«, ein in seiner Entstehung, Entwickelung und jetzigen Verfassung vielleicht einzig dastehender Verein, dem wir den wohltätigsten Einfluß auf den Musikgeschmack, namentlich der mittleren Stände, zuschreiben müssen[515]. Er zerfällt in zwei Sektionen. Die erste besteht aus gegen 40 Mitgliedern — nur Musikern, die zur Mitwirkung an den alle 14 Tage stattfindenden Konzerten sich verpflichten; die andere aus ordentlichen Mitgliedern, denen auch Nicht-Musiker beitreten dürfen, und aus Ehrenmitgliedern, auswärtigen wie einheimischen, die die erste Sektion im engeren Ausschuß alljährlich wählt. Die erste

* Bd. I, S. 510, m. Nach: „aufgenommen werden".

Sektion gab im vergangenen Winter zehn Konzerte im großen Saale der Buchhändlerbörse. Die Mittel der Existenz sichert der Gesellschaft das reich zuströmende, wenn auch geringe Abonnement; im übrigen, muß man anerkennen, steht die Aufopferung an Zeit und Mühe, die die Herstellung der Konzerte den Mitgliedern des Vereins kostet, mit der kleinen Entschädigung in einem Verhältnis, daß wir ihrer Liebe zur Sache nicht genug Lob spenden dürfen. Ebenso uneigennützig wirkten mehrere Sängerinnen mit, unter diesen namentlich die beliebte jugendliche Frl. Luise Schlegel, die Frls. Auguste und Emma Werner, wie denn vorzüglich der Dirigent des musikalischen Teils, Hr. J. J. H. Verhulst, wie die des mehr geschäftlichen, Hr. Advokat Hermsdorf und Hr. Sensal Schütz, ihren Beistand aus wahrem Kunstinteresse und mit warmer Hingebung ihrer guten Sache angedeihen lassen. So hat sich der Verein in seiner allmählichen Entfaltung zu einem Lieblingsinstitute der Stadt emporgehoben, und auch ohne manche zufällige Nebenumstände, die ihm die Teilnahme des Publikums gesichert, würde das Streben, das er musikalischerseits bekundet, das Interesse der gebildeten Kunstfreunde in Anspruch nehmen müssen. Die Aufführung der Orchesterstücke gibt der im Gewandhaussaale an Frische nichts nach; die Wahl ist die beste. In jedem Konzerte kommen regelmäßig eine Sinfonie und zwei Ouvertüren vor, zwischendurch Solovorträge von Sängerinnen wie den obengenannten, von Mitgliedern der Gesellschaft wie von andern Musikern. Aufführung größerer Ensemblestücke wie Herbeiziehung auswärtiger Künstler liegen außer den Zwecken des Vereins.

Die im letzten Winter aufgeführten Kompositionen waren fast ohne Ausnahme deutsche. Auch hier ist Beethoven der mit Vorliebe gegebene Meister; von ihm wurden fünf Sinfonien gespielt, von Mozart und Haydn je eine, von Kalliwoda zwei (die zweite während des Aufenthalts des Komponisten in Leipzig). Ein neue Sinfonie brachte Herr Oberorganist Adolph Hesse aus Breslau mit und dirigierte sie selbst; sie ist die fünfte seiner Arbeit, und ein absichtliches Losringen von seinem Meister und Vorbild (Spohr) darin unverkennbar, dessen Einfluß sich in den früheren Kompositionen Hrn. Hesses namentlich in der Harmonieführung und Wechselung äußerte. Im übrigen gab auch diese Sinfonie von der tüchtigen Bildung des Komponisten Zeugnis, insbesondere was Formenabrundung, kontrapunktische Arbeit und reichklingende Instrumentierung anlangt; sie erscheint in wenigen Wochen im Druck, und wir werden sie später ausführlicher besprechen.

Von Ouvertüren brachte die »Euterpe« in meist guter Ausführung außer bekannten Meisterwerken von Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn u. a. auch die unverdient weniger bekannte zu »Shakespeare« von Kuhlau, die uns ein in vollster Blüte der Kraft geschriebenes Werk, wenn auch eines Künstlers vom zweiten Range, zu sein scheint, eine schon früher gehörte von Verhulst (Nr. 3) und dann vier neue, nämlich von Berlioz zu »Waverley«, von Embach, einem holländischen Komponisten, Woldemar Heller aus Dresden und E. Leonhard aus Leipzig, von denen die von Berlioz (bereits gedruckt) in der Zeitschrift als ein viel phantastisches, seltsam instrumentiertes Charakterstück schon früher erwähnt wurde und großes Interesse erregte. Die von Embach verriet nichts Genialisches, sonst aber Tüchtigkeit und Routine in Anwendung gefälliger Mittel, ihr ähnlich die von W. Heller gesunde Natürlichkeit und freundlichen Sinn, während die des jungen Leipziger Komponisten nach charakteristischerer Bedeutung auf Beethovenschem Wege strebte, wo nur die Grazien ausgeblieben waren, die im Triumphzuge Beethovenscher Gedankenweise doch nie ganz fehlen. Es kann nach einmaligem Hören nur von Totaleindrücken die Rede sein, wie wir sie hier einfach ausgesprochen haben.

Der Musikdirektor des Vereins gab uns in den Konzerten der »Euterpe« selbst nichts Neues, wohl aber in seinem Benefizkonzert, von dem wir schon früher berichteten, daß es eine Teilnahme fand derart, daß sich die Gesellschaft zum Besitz dieses lebendigen, umsichtigen, urteilsgesunden jungen Künstlers nur Glück wünschen kann und ihn so lange wie möglich festzuhalten sich angelegen sein lasse.

In freundlichster Weise unterstützten, wie schon erwähnt, die drei jungen Sängerinnen, von denen noch keine das 20. Jahr überschritten, mehrfach die Konzerte, außerdem in mehr oder minder bedeutender Weise die HH. Uhlrich, als höchst fertiger, reiner, kräftiger und geschmackvoller Violinspieler bekannt, der auch noch immer fortschreitet, — die HH. Grabau und Winter, beide Violoncellspieler, L. Anger und Alfred Dörffel, Klavierspieler, Weissenborn, Fagottist, Gosebruch, Flötist, Inten, Violinist, Heinze jun., Klarinettist, Faulmann, Hoboebläser, und der bekannte alte Harfenspieler Prinz, dessen bescheidener, vielfach interessanter Künstlercharakter unter den Händen eines Hoffmann oder Tieck eine anziehende Novellenfigur abgeben müßte.

17. Aus: Etüden für das Pianoforte (Auff. 96).

J. K. Quilling, Studien für das Pianoforte*.

Werk 10.

Der Name dieſes Komponiſten iſt in dieſen Blättern und uns überhaupt noch nicht vorgekommen. Gerade auf Etüdenheften aber wirken fremde Namen nur wenig. Was hat der Mann geleiſtet, fragt man ſich, daß er ſich uns gleich als Lehrer und Meiſter ankündigt und aufdringen will. Neuerer Zeit indes ſcheint der Begriff des Wortes „Studie" ſich mehr und mehr dem zu nähern, den es in der Malerſprache hat. Ein ſchärferer Blick in die Kompoſition überzeugte mich zu meiner Freude aber bald, daß allerdings auch andere die Etüden mit Nutzen ſtudieren können. Die Gabe iſt beſcheiden, beinahe ſchlicht; doch kommt ſie aus befähigter Hand und verrät einen achtungswerten Lehrer und Muſiker. Zum größten Teil ſich der Cramerſchen Weiſe nähernd, in Form, Charakter und Haltung noch anſpruchsloſer als jene, mögen dieſe Etüden mit Vorteil benutzt werden und Schülern und Lehrern zur Abwechſelung empfohlen ſein. Namentlich erfreut an ihnen die Korrektheit und Reinheit der Harmonie, etwas, was ſich an Etüden von ſelbſt verſtehen müßte, was ſich aber leider nicht immer antrifft. Einige, obgleich die wenigſten, erheben ſich auch über die Proſa des Mechaniſchen zu feinerm Ausdruck, ſo die 2. in G-moll, die 9. in Fis-dur. Am ſchwächſten iſt wohl die erſte in C-dur und wohl nur deshalb geſchrieben, weil Etüdenkomponiſten immer mit dieſer Tonart anfangen zu müſſen glauben, wozu ſie indes niemand zwingen kann. Nirgends aber treffen wir auf geradezu Abſtoßendes oder Gemeines, weshalb wir denn nochmals das verdienſtvolle Werk zur Durchſicht und zum Durchſpielen denen, die es angeht, anempfehlen wollen. —

---

18. Aus: Kürzere Stücke für Pianoforte (Auff. 98).

K. Wilhelm, Tremolo für das Pianoforte**.

Werk 5.

Das kleine, anſpruchloſe Stück wäre kaum einer beſonderen Anzeige wert, wenn es nicht abermals zum Beweiſe diente, wie die Klavierſpieler neuerer Zeit die Effekte anderer Inſtrumente auf dem ihrigen nachzu-

* S. 15. Vor: Kullak, Etüden. ** S. 20. Vor: Sponholz, Phantaſiebilder.

bilden ſich bemühten, obſchon der Effekt des Tremolo auf dem Klaviere ein ſchon längſt gekannter iſt. Das vorliegende ſcheint durch Bériots Stück gleichen Namens hervorgerufen, iſt jedoch kaum mehr als eine Etüde, die ſich ein ſtrebſamer Schüler zu ſeiner eigenen Übung geſchrieben. Der Komponiſt nennt ſich auf dem Titel einen Schüler von A. Schmitt, dem er auch ſein Stück gewidmet. Bilde er ſich unter dieſer ſoliden Leitung weiter und gebe bald größere Proben ſeiner Studien.

W. H. Veit, 3 Notturnos*.

Werk 18.

Auch dieſer Komponiſt iſt Böhme und als einer ihrer talentvollſten Muſiker ſchon öfters von genannt worden. Von Klavierkompoſitionen hat er nur erſt wenige veröffentlicht. Viel lieber ſcheint er ſich auf dem Gebiete des Quartetts zu bewegen und für Klavier nur gelegentlich und mehr zur Unterhaltung, eigener wie anderer, zu ſchreiben. Auf Anerkennung tiefen, eigentümlichen Kunſtgehalts machen denn auch obige Notturnos keinen Anſpruch; durchweg merkt man aber auch ihnen die glückliche, natürliche Anlage, die gründliche Bildung an, die ſeine größeren Arbeiten in noch höherem Grade bekunden. Er weiß zu ſingen: dadurch ſind jene Notturnos am beſten charakteriſiert. Zur Zierat hat er ihnen auch Mottos von Goethe, Heine, Moſen vorgeſetzt und mit Geſchmack gewählt. Am meiſten ſagt uns und wird wohl den meiſten das erſte »An den Mond« zuſagen mit dem duftigen Vers Goethes:

Füllteſt wieder Buſch und Tal
Still mit Nebelglanz uſw.

H. Cramer**,

»Le désir«, Pensée romantique. Oe. 14. — »Les Regrets«, Pensée sentimentale. Oe. 16.

Mit einem Sohne Ehren-Cramers haben wir es hier wohl nicht zu tun; der würde den Stücken wohl gar das Imprimatur verweigert haben. Wir wüßten an ihnen kaum etwas hervorzuheben, als ihre ziemlich leichte Geſtaltung; was ſich der Komponiſt im übrigen unter Romantik vorſtellen mag, wiſſen die Götter. Im Grunde hat er mit ſeinen Werken 14 und 16 nichts als zwei walzerartige Stücke gegeben, über die

* S. 21 u. Nach: Kittl, Scherzo.
** S. 24. Vor: Keßler, Walzer.

man ſich weder viel erboſen noch erfreuen kann; ſie gehen den Weg, den ſchon tauſende derſelben Art gegangen, und haben ihre Sendung erreicht, wenn ſie bemerkt und vergeſſen werden.

K. Montag, Drei Melodien*.

Werk 4[98].

Es verraten dieſe Stücke ein bedeutendes Streben, das auch im kleinen Vollkommenes und Kunſtwürdiges geben möchte. »Lieder ohne Worte« ſind es nicht, wie mancher dem Titel nach vermuten könnte, doch auch keine Mélodies (das letzte etwa ausgenommen), ſondern eher Impromptus verſchiedenen Charakters. Das 1ſte ſcheint mir zu kurz geraten und will deshalb keine warme Teilnahme erwecken; es liegt wohl auch an der etwas monotonen melodiſchen Hauptfigur, auf die das ganze Stück aufgebaut iſt. Durch einen Gegenſatz in einer Molltonart oder ein Trio in einer verwandten würde es vielleicht gewonnen haben. Das 2te Stück iſt ein eigentliches Impromptu und mit Fleiß, faſt etwas ängſtlich behandelt; im $^6/_8$-Takt geſchrieben würde es ſich wohl auch natürlicher ausgenommen haben. Das letzte der Stücke hat einen warmen Ton und ſagt uns auch als Ganzes am meiſten zu; die Steigerung vor dem Rückgang wirkt beim erſtenmal Hören etwas herb, was ſich durch öfteres indes mildert. Wir haben der Anzeige dieſer kleinen Stücke mehr Platz eingeräumt wie gewöhnlich, weil ſie, wie geſagt, ein höchſt achtungswertes Streben bezeugen, das mit der Zeit ſicher immer ſchönere Früchte tragen muß. Es zeigt ſich jenes Streben in andern ſoeben erſchienenen Kompoſitionen des jungen Künſtlers, in Etüden und Liedern, noch deutlicher; wir werden unter den beſonderen Rubriken, die die „Etüde" und das „Lied" in der Zeitſchrift erhalten, darauf zurückkommen.

F. W. Markull, Vier Charakterſtücke**.

Werk 2.

Charakterſtücke in der Tat trotz des ſentimentalen Mottos: „Und was umſonſt die Worte möchten ſagen, das dürfen Töne auszuſprechen wagen." Wir haben ſie mit Freude geleſen und gehört; es ſind geſunde, hoffnungsvolle Keime, und der Komponiſt zeigt Herz und Verſtand.

---

* S. 24, u. Nach: Kehler, Walzer.

** S. 26, m. Vor: Lövenſkiold, Impromptus.

Was in der Form noch mangelhaft, wird die Zeit bringen; wir finden dies Mangelhaftere namentlich im ersten Stück, wo es gegen das Ende hin plötzlich nach G-moll sich wendet, dann im zweiten, wo der Hauptgesang (erst in B-dur) nicht schön in E-dur sich wiederholt. Der Komponist, der überall Geschmack und Bildung verrät, wird uns verstehen, wenn wir nur andeuten. Der Grundton der Stücke ist dagegen in allen ein so kräftiger und erfreulicher, wie man es in zweiten Werken nur selten antrifft. Das originellste scheint uns das zweite mit der balladenähnlichen Melodie in der linken Hand; in den anderen findet man hier und da Anklänge an Mendelssohn, wohl auch Henselt, doch nirgends, daß es wie matte Kopie aussähe. Wir hoffen dem Komponisten bald wieder zu begegnen; er verdient Teilnahme und Auszeichnung.

K. G. Lickl, »Gasteiner Blüten«, Zehn Rhapsodien.

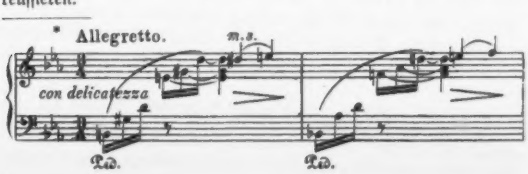
Werk 59.

Die »Ischler Bilder« desselben Komponisten haben im Publikum wie bei der Kritik so freundliche Aufnahme gefunden, daß er ihnen eine ähnliche Reihe Tonstücke folgen läßt, denen wir gleichfalls Teilnahme versprechen dürfen. Wie die Ischler Bilder, so haben auch diese Tonstücke Überschriften und Mottos; die Musik an sich bedürfte sie kaum, doch hat der Komponist mit Sinn und Geschmack gewählt. Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er eine grellere, grauere zu seinen Schilderungen. Charakterisieren wir sie durch Mitteilung der Überschriften, die die 10 verschiedenen Nummern tragen, noch genauer, — sie heißen: »Die Schwermut«, »Der Ruderschlag«, »Das Nachsinnen«, »Wasserringe«, »Dreifaltigkeitsblümchen«, »Auf dem Naßfeld«, »Auf dem Friedhof zu St. Nicola«, »Alpenrosen«, »Bei der Sennin«, »An der Gasteiner Ache«. An Abwechselung fehlt es mithin nicht im bescheidenen Blütenkranz, und erhalten wir nicht immer Originales und Tiefes, so doch Freundliches, Wohlklingendes; wir möchten diese Leistungen mit denen einiger österreichischer Dichter (Seidl, Vogl) in Vergleich stellen. In musikalischem Betracht erinnern sie zunächst an die Schubert-Liszt'schen Stücke, wie wir schon an den »Ischler Bildern« bemerkten. Um Einzelnes hervorzuheben, so finden wir gleich die Einleitung zur ganzen Sammlung sehr artig und wie eine Widmung zart und auf das Folgende hindeutend, trotz einer starken Reminiszenz an die G-moll-Ballade von Chopin; auch

die erſte Nummer (»Schwermut«) hat einen Chopinſchen Anſtrich. In der zweiten kann ſich der Komponiſt nicht von einer Harmonie trennen, der auch wir ſehr hold ſind; ſie erſcheint indes wohl zu oft*. Das Stück heißt: »Der Ruderſchlag« und ſtellt ſich als charakteriſtiſch ſchon dem Auge dar. Noch vieles ließe ſich über die einzelnen Stücke ſagen; ſummieren wir unſer Urteil in das Geſtändnis, daß dieſe Kompoſitionen zu den bemerkenswerteſten gehören, die uns die Kaiſerſtadt in neuſter Zeit gebracht, und hängt auch ihnen noch viel Virtuoſiſches an, ſo überwiegt doch der gute Geſchmack bei weitem, und es iſt zu hoffen, der ſo wackere Komponiſt läutere ſich immer mehr und mehr. Schreibe er doch auch für Geſang; ſeine Klavierkompoſitionen verraten auch hierzu glückliche Befähigung.

Robert Müller, Poésies musicales. Oe. 5.

Soviel wir wiſſen, iſt der Komponiſt ein Schotte, trotz ſeines echt deutſchen Namens. Seine Stücke verraten indes nichts von ſeiner ausländiſchen Abſtammung; nach ihnen zu urteilen iſt er mit Leib und Seele ein Thalbergianer und Bellini ſein Nebengott. Muſiker wiſſen ſonach, was ſie von den Kompoſitionen zu erwarten haben: ein Gemiſch von Sentimentalität und Klavierpaſſage, wie es namentlich in Salons geſchätzt wird. Uns behagt dergleichen indes nur wenig, und man weiß erſt, was man an Thalberg und Bellini hat, wenn man ihre Schüler danebenhält. Wie mattherzig das alles iſt; man begreift nicht, wie es dem Komponiſten nur ſelbſt gefallen mag. Die Überſchriften, die die Stücke haben, machen die Sache nicht beſſer. Das erſte »La cloche de soir« könnte ebenſogut »Die Morgenglocke« heißen, das zweite »L'adieu« ebenſo gut »Le retour«, wie das dritte »Le retour« ſich vom »L'adieu« nur blutwenig unterſcheidet. Mehr vermögen wir leider aus den Stücken nicht herauszufinden. Der Komponiſt ſcheint fertiger Klavierſpieler; verwende er ſeinen Fleiß auf das Inſtrument; als Komponiſt wird er ſchwerlich reüſſieren.



»La Romanesca«, fameux air de danse de fin du XVI Siècle, arrangé p. l. Pfte. par L. Farrenc.

Ein kleines, höchſt lebendiges und anziehendes Muſikſtück, das wir allen Freunden nationeller Melodien empfehlen. Es iſt zuerſt wieder in Paris aufgetaucht und, wie der Titel ſagt, von Liſzt und Chopin in Konzerten geſpielt worden. Der Komponiſt ſelbſt iſt unbekannt. Das Arrangement der Mad. Farrenc verdient wegen ſeiner Leichtigkeit und ſeines Wohlklanges beſonderes Lob. Nochmals ſei darauf aufmerkſam gemacht; man wird ſich daran erfriſchen.

K. Voß, »Ne m'oubliez pas« Rhapsodie p. Pfte. Oe. 36.

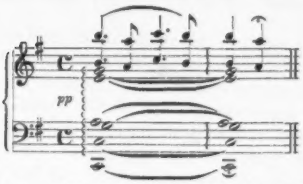
Die Opuszahl überraſchte uns; bei ziemlicher Bekanntſchaft mit den erſcheinenden Kompoſitionen geſtehenwir, daß uns der Name zum erſtenmal vorgekommen. Daß wir indes zu leidenſchaftlicher Sehnſucht nach den vorhergehenden 35 Werken durch die Rhapſodie angeregt worden wären, müßten wir falſch bekennen; als Kompoſition hat ſie nur wenig Wert, als Etüde vielleicht mehr, doch findet man mit ähnlichen Intentionen welche zu Dutzenden in anderen Heften. Auch hier beſagt das Motto leider gar nichts, wie denn Komponiſten ſolche Bonbon-Deviſen ein für allemal aufgeben ſollten. —

Walter von Goethe, Rêveries. Oe. 4.

Auch ein berühmter Name, auch Mottos; es blickt eine gewiſſe ſehnſüchtige Schaffensluſt aus dieſen Stücken, dabei ein ſchlichtes, ſanftes Weſen, das uns für den Komponſten einnimmt. Freilich ſteht er noch nicht auf feſten Füßen; eine überwiegende Vorliebe für italieniſche Melodik will uns ſeine Richtung ſogar etwas verdächtig machen. Indes, er iſt jung, trägt einen geweihten Namen: wir wollen das Beſte von ſeinen Beſtrebungen erwarten. Zu einem der Stücke fehlt uns übrigens der Schlüſſel; es heißt »Raoul«. Was ſoll das ſein? Es gefällt uns übrigens am beſten.

Th. Kullak, »Rêve«, Pièce de Salon p. Pfte. Oe. 4.

Ebenfalls ein ſentimentales Salonſtück, das indes Geſchick und Talent, jedenfalls einen guten Klavierſpieler verrät. Der alte Bach würde wohl geſtutzt haben bei einem Anfange wie dieſem:



Indes klingt er gut, und die Folge iſt nicht ſchlimmer, das Andante ſogar einnehmend für den Komponiſten. Auf Frauenbeifall ſcheint er es zunächſt abgeſehen zu haben, und er kann der zarten Kleinigkeit auch nicht ausbleiben. Immerhin beherzige der junge Virtuos, was ihm die Zeitſchrift bei einer früheren Beſprechung einer ſeiner Kompoſitionen ans Herz legte: ſuch' er ſich auch bei Männern in Reſpekt zu ſetzen!

J. Deſſauer, »Le Salon«. Suite de morceaux pour Chant, Piano et Violon. Oe. 30*.

Die beiden erſten Nummern dieſer Sammlung enthalten zwei Kapricen für Pianoforte, die erſten Klavierkompoſitionen, die uns von dieſem als Geſangskomponiſt bekannteren Muſiker zu Geſicht kommen. Er iſt offenbar auch auf dem Pianoforte heimiſch und zeigt ſich ſelbſt den neuern Richtungen vertrauter, als man ſonſt von Geſangs- und Opernkomponiſten gewohnt iſt, denen das Klavier meiſt nicht mehr gilt als ein Leierkaſten, um ihre Melodien zu begleiten. Im übrigen bekunden die kleinen Stücke eine leichte und ausgeſchriebene Hand, wie es von einem Komponiſten, der ſchon ſo viel geſchaffen, nicht anders zu erwarten war. Was wir gegen die muſikaliſche Richtung im ganzen, die der Komponiſt auch in ſeinen Klavierkompoſitionen zu verfolgen ſcheint, etwa einzuwenden hätten, müſſen wir, wo er ſelbſt durch die Wahl des Titels ſchon auf Anerkenntnis höheren Kunſtwertes Verzicht leiſtet, unberührt laſſen. Er wollte für den Salon ſchreiben, er beſitzt die Fähigkeiten dazu; eine ſtrengere Kritik wäre da philiſterhaft. Die Stücke ſind melodiös, nicht ohne Eſprit; ſie werden ſich alſo Weg machen.

A. Henſelt, »Air russe« de N. Naroff, transcrit pour le Piano. Oe. 13.**

Daß dies kleine Stück eine Opuszahl bekommen, geſchah wohl ohne Henſelts Schuld. In keinem Falle iſt ſeine ausſchmückende Hand daran

* S. 27. Vor: Thalberg, Scherzo uſw. ** S. 30. Vor: Taubert, »Najade« uſw.

zu verkennen; es kann als ein Muſter von Bearbeitung gelten, wie wir deren mehr zu beſitzen wünſchten. Hielte es den Komponiſten nicht zu ſehr vom eigenen Produzieren ab, ſo würden wir ihn bitten, eine ganze Sammlung Volkslieder in dieſer Weiſe zu übertragen, ſie müßte große Teilnahme finden. Aber jenes geht vor, und der Komponiſt hat ſchon zu lange geſchwiegen, als daß wir auf mehre dergleichen ſekundäre Arbeiten dringen möchten. Gebe er denn auch bald Eigenes; einſtweilen ergötze man ſich an dem kleinen, aber reizenden Stück, das uns den Komponiſten in ſeiner ganzen wohltuenden Eigentümlichkeit vergegenwärtigt. —

H. Marſchner, Zwei Charakterſtücke*.

Werk 105.

Zwei Kleinigkeiten, die der verehrte Komponiſt vielleicht aus ſeinen älteren Papieren hervorgezogen und, ſie jetzt zum Druck gebend, nur mit Überſchriften bezeichnet; letztere heißen: »Nordiſche Mondſcheinnacht« und »Flatterſinn und Übermut« und treffen den Sinn der Muſik. In der erſten Nummer wird mancher an die »Sommernachtstraum«-Ouvertüre, auch an einen Chor in »Oberon« erinnert werden; die Reminiszenz daran läßt ſich kaum abweiſen. Die zweite erinnert uns an ähnliche Stücke von Marſchner ſelbſt; ſie iſt munter und lebhaft, wenn auch im ganzen gewöhnlich. Daß man nach den kleinen Stücken auf den Bildungsgang des Komponiſten überhaupt ſchließe, wird er ſelbſt der erſte ſein abzulehnen; ſie ſind wie Ausflüge auf ein Seitenterrain zu betrachten, auf dem er in ſeiner Jugend heimiſch ſich wieder einmal umzuſehen angeregt wurde. —

---

19. Aus: Etüden für das Pianoforte (Auff. 102).

K. Evers, Große Etüde**.

Als geſchickter Klavierſpieler iſt der Verfaſſer der Etüde in der Zeitſchrift ſchon öfter erwähnt worden, als Komponiſt, ſoviel ich mich erinnere, noch nicht. Daß er mehr Fleiß auf das Inſtrument als auf die Kompoſition verwandt, zeigt auch ſeine Etüde deutlich; ſie ſpielt ſich gut und klingt im ganzen; ein tieferer Gehalt fehlt ihr aber, ſie iſt ſogar in der Form mangelhaft und unklar. Daß eine Etüde von vierzehn Seiten

* S. 31. Vor: Chopin, 2 Notturnos uſw.

** S. 66. Vor: Sponholz, Etüden.

keine im gewöhnlichen Sinne ſein kann, in der eine Hauptfigur feſtgehalten wird uſw., verſteht ſich von ſelbſt; ſie beſteht vielmehr aus verſchiedenen Stücken und iſt wohl überhaupt aus verſchiedenen zu verſchiedenen Zeiten entſtandenen Gedanken zuſammengeſchmolzen. So fängt ſie denn in A-dur an und ſchließt in D-moll. Iſt nun das Ganze eben kein Meiſterſtück, ſo zeigt es doch von Fähigkeit, der freilich noch viel zu tun übrigbleibt. Der Verfaſſer iſt vielleicht ſchon im Augenblick weiter vorgeſchritten und die Etüde ein Stück aus früherer Zeit. Wir vermuten das, da wir andere Kleinigkeiten von ihm kennen, die uns reifer und ſelbſtändiger ſcheinen. —

E. Haberbier,

»Coeur insensé sois calme ou brise toi.« Étude p. le Pfte. — »Le Ruisseau«, Étude p. le Pfte.

Mit der zweiten Etüde ſind wir einverſtanden, wenigſtens zum Teil; mit der erſten wenig oder gar nicht. Warum auch ſo ein herzbrechendes Motto voran, mit dem es dem Komponiſten unmöglich Ernſt geweſen ſein kann? Es muß eine Muſik ſehr bedeutend ſein, ſoll ein ſolches Aushängeſchild nicht lächerlich wirken. Die Kompoſition iſt nun aber wirklich beſſer als das Motto und verrät einen warmen leidenſchaftlichen Muſikſinn, der für ſeinen Ausdruck diesmal freilich keine ſchöne Faſſung, keine ſchöne Form zu finden vermochte. Das letztere ſchon bei weitem mehr in der anderen Etüde, »Le Ruisseau« genannt, obwohl mir auch dieſe Bezeichnung nicht glücklich gewählt ſcheint. Im übrigen enthält ſie aber einige ſchöne Partien und namentlich einen geſangvollen Mittelſatz, wie denn das ganze Stück von einem beſonderen Wohlklang beſeelt iſt, wie wir ihn in Kompoſitionen junger Künſtler nur ſelten antreffen. Ob die Kompoſition, ſelbſt ſchön geſpielt, eine Totalwirkung macht, bezweifeln wir; ſie ſcheint uns zu lang; das einzelne kann aber, wie geſagt, den Effekt nicht verfehlen. Wir wünſchen dem Komponiſten Glück zur Laufbahn, auf der wir ihm heute zum erſtenmal begegnet. —

Eduard Pirkhert, Andante und Etüde*.

Werk 1.

Ein Konzert- und Salonſtück, das der Komponiſt, ein ausgezeichneter Spieler, zunächſt für ſich geſchrieben. Die Form erinnert an Henſelts gleichnamige Kompoſition, die Ausführung an Thalberg. Man wird

* S. 66. Nach: Sponholz, Etüden.

ſomit auf die Kompoſition ſchließen können, und daß ſie vor allem gefallen will. Selbſtändig zeigt ſich der Komponiſt noch nicht. Wir müſſen alſo die Zukunft noch abwarten.

Karl Wittmann, Sechs Etüden*.
Werk 6.

Die Ausſtattung iſt prächtig, der Stich vorzüglich, — aber die Kompoſition! Sie rührt wohl von einem Dilettanten her, einem Muſiker wäre ſie kaum zuzutrauen, noch weniger zu vergeben. An gewiſſe Härten und offenbare Schnitzer, wie ſie das Werk zeigt, würden wir uns am Ende noch weniger ſtoßen als an die ganze ſchale Richtung, die es geht, jenes ſüßliche, ſentimentale Weſen, das italieniſch ſein will, jenes virtuoſiſche Kokettieren, das nur auf den Beifall verliebter Frauen ausgeht. Aber, wie geſagt, wir vermuten einen Dilettanten hinter dem Verfaſſer, einen von jenen vielen, die „Thalberg“ ſpielen können und Mozart veraltet nennen. Aber er laſſe das Komponieren. Es gibt 10 000 beſſere Kompoſitionen in Deutſchland als die ſeinigen — die doch nicht gedruckt zu werden verdienen. Wozu noch die Makulatur vermehren?

---

20. Aus: Liederſchau (Auff. 107).

J. P. E. Hartmann, Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte.**
Werk 35.

Dieſe Lieder verdienen eine lobende Auszeichnung. Der treffliche Muſiker ſpricht aus jedem einzelnen, wenn wir auch mit der Auffaſſung einiger nicht ganz übereinſtimmen. Dieſe zuerſt zu kennen: es ſind das »Hüttchen« von Gleim, das uns in Tonart und Harmoniſierung zum ſchlichten Text zu geſucht, nicht einfach genug ſcheint, obwohl es ſich als Muſikſtück an ſich rundet und abſchließt. Das »Abendlied« trifft vielleicht der entgegengeſetzte Vorwurf; dies, wie es uns dünkt, iſt für das nach Ruhe verlangende Herz, das ſich hier ausſpricht, zu ruhig und monoton gehalten. Wenn nicht verfehlt, ſo doch auch nicht getroffen iſt das Heineſche »Mein Liebchen, wir ſaßen beiſammen« (mit dem komiſchen Druckfehler am Schluß: „wir aber ſchwammen vorüber troſtlos auf meinem Meer“, ſtatt „weitem“). Das Dämmrige, Zarte des Gedichtes wird hier durch die Muſik nicht nähergebracht. Der Übergang nach Fis-moll in

* S. 67. Nach: Montag, Etüden.
** S. 85. Nach: Zöllner, »Liebesfrühling«.

der Mitte behagt uns nicht einmal im muſikaliſchen Betracht, wo ſonſt dem Komponiſten nichts anzuhaben iſt. Für eine nicht leichte Aufgabe für Kompoſition halten wir das Wackernagelſche Gedicht »Der Tropfen«; es ſpricht in an ſich gelungener Dichterweiſe eine Moral in einem Vergleiche aus; beides, moraliſtiſche und bildliche Tendenzen, liegen der Muſik fern. Davon abgeſehen hat ſich der Komponiſt bemüht, den Sinn des Textes bis auf das einzelne Wort genau in der Muſik auszuprägen, und es iſt ihm gelungen, wenn auch der Geſang eine entſchiedene Wirkung nicht macht. Überhaupt iſt ſchon die Fähigkeit des Künſtlers, den Sinn eines Gedichtes zu faſſen, es zu beherrſchen, der Rede wert in einer Zeit, wo im Liederweſen ſo viel höchſt Mittelmäßiges erſcheint, wo die meiſten ſelbſt beliebteren Komponiſten ihre Gedichte gar nicht durchgeleſen zu haben ſcheinen, in ſolch verkehrtem Verhältnis ſteht ihre Muſik oft zum Gedicht, und meiſtens taugt jene auch an ſich nur wenig. Solches ſchülerhafte Geſtammle denn in den Hartmannſchen Liedern nicht anzutreffen dürfen wir verſichern, und wir müſſen noch der zwei gelungenſten der Sammlung gedenken, die wir abſichtlich bis zum Schluß aufſparten: ſie ſind das erſte und letzte, das orginelle Gedicht von Mörike »Jägerlied« mit dem Anfang: „Zierlich iſt des Vogels Tritt im Schnee", einfach, aber lebendig und originell auch vom Komponiſten gefaßt, und das letzte »Die heiligen drei Könige« von Heine, dies ſonderbare Gedicht, humoriſtiſch-kirchlich, wenn man ſo ſagen darf, in der Muſik wiedergegeben, in der wir nur vielleicht eine feinere Hervorhebung des »Sternes« wünſchten, auf den im Gedicht alles ankommt.

Wir haben den Komponiſten nach höherem Maßſtabe gemeſſen, da er auf Nachſicht Anſpruch zu haben ein viel zu weit vorgerückter und gediegener Künſtler iſt. Vergleichen wir dieſe neueren Kompoſitionen mit früheren von ihm, ſo ergibt ſich außerdem ein großer Fortſchritt, namentlich was Geſchmack in der Harmonie und Kantabilität anlangt. In jener tat er früher zuviel, in dieſer zuwenig. Die Meiſterſchaft iſt ihm bei weitem nähergerückt; wir dürfen immer reichere und ſchönere Gaben von ihm erwarten.

Karl Banck, »Marienlieder«.

»Wallfahrt zur heiligen Madonna«, gedichtet von O. L. B. Wolff, für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Werk 39.

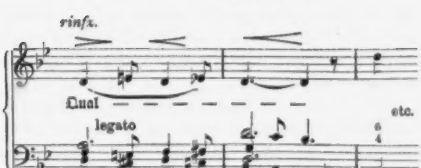
Wir geſtehen, von Hrn. Bancks Liedern vor dieſen nur wenige gekannt, in dem guten Glauben an ihn als einen trefflichen Geſangskomponiſten gelebt zu haben, das letztere, da wir viel in öffentlichen

Blättern darüber geleſen und mehr, als man ſonſt über Liederkompoſitionen gedruckt findet. Mit den beſten Gedanken gingen wir denn an dieſe »Marienlieder«. Schon das erſte Lied machte uns ſtutzig; da indes die Sache nicht beſſer wurde, von Seite zu Seite, nach unſerm Begriff wenigſtens, Mittelmäßigkeit und Blaſiertheit ſich zu ſteigern ſchienen, ſo legten wir die Lieder wieder beiſeite, in der Meinung, daß wir ſelbſt vielleicht bei ungünſtiger Stimmung, unter der wir den Komponiſten nicht leiden laſſen wollten. Wir nahmen ſie denn, des frühern Eindrucks beinahe nicht mehr gedenkend, ſpäter wieder vor; die Lieder kamen uns immer ſeichter und ſchülerhafter, in Betracht zur Höhe des Stoffes (Lieder an die heilige Jungfrau) geradezu ſchlecht vor. Es mag ſein, in Italien ſingt man Gott und die Heiligen in oft wunderlichen Weiſen an, und man hört da in Kirchen, bei Prozeſſionen ganze Belliniſche Stücke uſw., wie bekannt iſt. Auf dieſen Standpunkt muß ſich der Komponiſt verſetzt haben, als er ſeine »Marienlieder« ſchrieb. In Deutſchland aber macht man andere Anſprüche; richtet doch jedes Land nach ſeinen Sitten — warum nicht auch das, in dem Bach, Beethoven und andere lebten! Von dieſem Standpunkt aus müſſen wir denn dieſe Lieder als ſo vollkommen nichtig bezeichnen, wie wir's mit gutem Gewiſſen ſeit lange nicht konnten. Daß das Lied, wie jede Kompoſition, eine Kunſtform haben, daß es im kleinen ein Ganzes darſtellen müſſe in ſinnigen, womöglich immer neuen Verhältniſſen, daß es eben eine höhere Form des Liedes gibt, davon müſſen wir fürs erſte bei Beurteilung dieſer ganz abſehen. Wir möchten ſie Tanzlieder nennen; ſie winden ſich von 8 zu 8 Takten weiter mit den bekannten Modulationen, wie ſie ſeit Strauß und Lanner nichts Neues mehr ſind; die zweiten Verſe ſind meiſt wörtliche Wiederholungen der erſten mit ganz unbedeutenden Varianten in der Begleitung, und ſo iſt denn ein Bogen bald vollgeſchrieben. Aber die gemeine philiſterhafte Form, in der ſich ſämtliche Lieder egal bewegen, möchten wir noch hinnehmen, wenn wenigſtens hier und da ein echter muſikaliſcher Gehalt aus ihnen hervorblickte, ja wenn ſie nur einen überhaupt gewandten Techniker verrieten. Was nun jenen, den Gehalt, betrifft, und was ihn bedingt: Charakter, Auffaſſung des Dichters, höherer deklamatoriſcher Ausdruck uſw., ſo iſt kaum darüber ein Wort zu verlieren. Zwar die Gedichte ſind, obwohl leicht und fließend gemacht, ohne tiefere Bedeutung; aber der Komponiſt hat ſie womöglich noch trivialiſiert, ſo daß uns der ſchöne Name »Marienlieder« nur dauert, den eine gänzlich gemüt- und weiheloſe Muſik an der Stirn trägt. Das ſind Katharinen-,

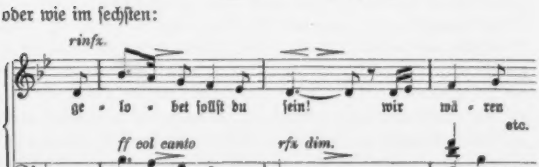
Luisen- und alles andere als Marienlieder. O ja — wir lieben auch die italienischen Madonnenbilder, die Raffaelschen zumal, und auch wie man sie mit Blumen schmückt an festlichen Tagen, aber nicht jene wächsernen, an denen man bequem Füße und Arme abnehmen und wieder ansetzen kann, nicht jenen falschen Götzen- und Heiligendienst in Kunst und Leben. Darüber lächle, wer will. Mit heuchlerischer Unzulänglichkeit wird nichts erlangt. Wir müßten Lied für Lied durchgehen, was Bogen füllen würde, wollten wir ein vollständiges Bild aller Blößen geben, die hier aufzudecken wären. Damit würden wir aber dem Opus eine Bedeutung zugestehen, die es sicherlich nicht hat, die ihm der Komponist vielleicht selbst gar nicht beimißt. Ja, diese wohlfeile Nachsicht gegen sich selbst, dieses Sich-Berufen auf das Nicht-besser-machen-wollen, diese Vertröstung auf das einstige Besser-machen-werden, das ist's eben, was nicht weiterbringt, und kommt dazu eine Gefallsucht, die sich entschädigt glaubt, wenn sie wenigstens bei Dilettanten und Harfenmädchen durchdringt, so ist's vollends aus. Wir bezeichnen damit nicht Hrn. Banck, als [vielmehr] eine ganze Klasse Liederkomponisten, über die unter Künstlern schon längst der Stab gebrochen ist. Wer für Harfenmädchen schreibt, wird zuletzt von ihnen verführt. Dies ist der Gang in Kunst und Welt und die falsche Popularität.

Wir haben nun noch den Techniker zu betrachten, von dem wir zweifelten, ob er ein gewandter sei. Gewiß, wir waren's vorher überzeugt; aber wir können auch hier kein Lob spenden. Von der bequemen, wenig Kenntnis von den vorhandenen Liederschätzen anderer Meister verratenden Coupletform der Lieder sprachen wir schon. Es gerät Hrn. Banck aber nicht einmal diese immer. So fehlt ihm z. B. öfter eine Silbe, und nun nimmt er zu jenem fast komischen Flick-Ja seine Zuflucht, so im ersten Liede: „Durch der schweren Wolke Schauer brichst du, heißer Liebesstrahl, Ja!", oder im vierten: „So wie ein Sternbild hell und rein, ja hell und rein", oder (besonders komisch) in ebendemselben: „Den rechten Ausdruck find' ich nie, ja find' ich nie". Meistern, die die Form beherrschen, passiert das nicht.

Ein guter Techniker zeichnet sich dann aus durch gute Bässe, gute Mittelstimmen, überhaupt korrekte Harmonie. Auch hier fehlt zur Meisterschaft die gute Hälfte. Die Bässe liegen meistens träumerisch auf einem Tone brach, oder es kommt ein Gang wie dieser im ersten Liede:



oder wie im ſechſten:



Auf Mittelſtimmen hat es der Komponiſt offenbar gar nicht abgeſehen; ſie würden der Popularität nur Eintrag tun, wir können ſie übergehen. Was die Korrektheit der Harmonie überhaupt anbetrifft, ſo iſt es eine zur Notdurft; aber freilich verſteigt ſie ſich auch nicht über alltäglich zu Hörendes, und wo der Komponiſt, wie in obigen Baßbeiſpielen, Originelles geben möchte, verläßt ihn auch jene muſikaliſch kommune Sicherheit.

Eine eigentümliche Zugabe zu dieſen Liedern und, wie wir hören, zu allen andern des Hrn. Banck auch iſt die ungeheure Verſchwendung von italieniſchen Vortragsbezeichnungen. Es findet ſich in ihnen faſt kein Takt, der nicht ſeinen Haken, ſein Stichwort, ſeinen Kommentar hätte. Oft trifft dies die unſchuldigſten Worte: ſo ſteht auf einem demütig ſein ſollenden „ich“ im zweiten Liede ein f, ein rfz und ein con afflizione auf einmal, ſo im dritten auf einem ganz devoten „bitte für uns“ auf dem uns ein rffz, ein tenuto und ein >. Dieſer Wortballaſt hat uns immer ein ſchlimmes Zeichen geſchienen. Gewiß, jeder Komponiſt muß wünſchen, daß man ſeine Sachen gut und in ſeinem Sinne vorträgt. Wollte aber ein Dichter, z. B. in dramatiſchen Gedichten, jedes gewöhnliche „Guten Tag“ und „Guten Abend“ mit einem „im ſanften Tone“ uſw. begleiten, ſo erſcheint das prätentiös, das heißt die Menſchheit wie kleine

Kinder behandeln. Der Komponist muß wissen, was er gibt. Hrn. Bands Lieder bedürfen für Musikalische wenigstens gar keiner Vortragsbezeichnung; sie würden dadurch, nach unserer Ansicht, sogar gewinnen. Denn hielte sich ein Sänger buchstäblich an seine Befehle, es müßte ein wahres Geheule herauskommen.

Viel haben wir nun in den vielen Berichten, die über Hrn. Bands Lieder namentlich zu einer Zeit einmal erschienen, von dem besondern Reiz gelesen, der seinen Melodien inwohne, und daß Herr Band längere Zeit in Italien gelebt, wo er die menschliche Stimme genau studiert habe. Hat er die Früchte dieser Studien vielleicht in früheren Werken niedergelegt, wir wissen's nicht; in den »Marienliedern«, wir gestehen es ungern, konnten wir nichts davon entdecken. Ist das Melodie, so hat z. B. Beethoven, Mendelssohn keine. Nein, das sind melodische Gänge, Gesangbrocken, zu einzelnen Worten einzelne aufgelesene Noten, die sich leicht singen, wohl auch gefallen können; aber aus der Meisterbrust quellender Gesang klingt anders. Wo sind sie hin, die Melodien jener gefeierten italienischen Meister bis Rossini, die noch dazu an Kenntnissen und Genie allen jetzt lebenden überlegen waren? Möchtet ihr sie eintauschen gegen deutsche, gegen Mozartsche, Beethovensche, die jetzt erst recht aufzublühen anfangen, die freilich auch in tieferen Gegenden entstanden als in der Stimmritze, d. h. in der musikalischen Brust eines deutschen Genius, wo alles Musik ist! Und ihr sprecht noch immer von Italien, von Bellini und dem Lande des Gesanges? Wann endlich wird jener Köhlerglaube aufhören, wir könnten im Gesange von dorther lernen? Als ob Gesang und Musik zweierlei wäre? Als ob schlechte Musik durch guten Gesang vergessen gemacht werden könnte? Als ob man des Gesanges wegen erst ein schlechter Musiker werden müßte? Nein, nein! das können wir näher und besser haben. Auch hier trifft es ein, das alte Wort: „Aus Rom kommt nichts Gutes." Und noch einmal: nicht alles, was sich leicht singt, ist Melodie; es ist ein Unterschied zwischen Melodie und Melodien. Wer Melodie hat, hat Melodien; wer aber Melodien, nicht immer jene; das Kind singt sich schon seine Melodien, Melodie aber entwickelt sich erst später. In den zwei ersten Akkorden z. B. der »heroischen Sinfonie« liegt mehr Melodie als in zehn Bellinischen Melodien. Den musikalischen Ultramontanen ist das freilich nicht begreiflich zu machen. Zur Sache also zurückzukommen: Hrn. Bands Lieder singen sich leicht; es ist offenbar sein Hauptbestreben, mundgerecht zu heißen. Damit ist aber in melodischem Bezug auch alles gesagt.

Dies waren die Reſultate, die wir aus einer für uns ſo gut wie neuen Bekanntſchaft gezogen, auf die wir uns gefreut hatten. Es iſt kein Zweifel, trüge das Opus die Zahl 1 oder 2, ſtünde auf dem Titel der Name eines gänzlich Unbekannten, wir würden ſchneller darüberhingegangen ſein, vielleicht milder geurteilt haben. So aber galt es die Beleuchtung eines durch auffallend reich geſpendetes öffentliches Lob hier und da bekannt gewordenen Komponiſten, in dem wir uns auf das vollkommenſte und ſo ſehr getäuſcht haben, daß wir nichts verſchweigen, nichts bemänteln wollten. Wir ſind auf Widerſpruch gefaßt, werden aber nicht eher antworten, als bis Herr Banck ſein Talent und ſeinen Anſpruch auf eine mit ausführlichen Belegen zu unterſtützende künſtleriſche Würdigung durch ſchönere, reinere Proben betätigt hat. Es wäre Sünde, über Mittelmäßigkeit ſo viel Worte zu machen, wo ſo viele leuchtende Beſtrebungen einer helfenden kritiſchen Hand bedürfen, wo eine neue junge Ära der Muſik in Deutſchland zu dämmern beginnt, deren Loſung jene drei Worte ſind, von denen in den »Marienliedern« kaum eine leiſe Spur anzutreffen iſt: Kraft, Natur, Wahrheit.

---

21. Aus: Pianofortemuſik (Auff. 111)*.

Von Ferdinand Möhring, deſſen Streben in dieſen Blättern gleichfalls ſchon Anerkennung fand, liegen uns zwei Hefte vor: 5 Charakterſtücke und 3 Notturnos. Originelles bieten ſie nichts, einzelnes erinnert faſt buchſtäblich an Mendelsſohns »Lieder ohne Worte«, und anderes verſucht ſich in der galanten Salonmanier Thalbergs, die dem im Grunde ſoliden und ehrbaren Charakter des jungen Komponiſten noch weniger anſteht. Nirgends iſt aber deshalb Talent zu verkennen, und wir hören gern zu, wo es ſich einfach und natürlich äußert. Unangenehm berühren uns einige Gemeinſtellen, ſo z. B. der ganze Satz in A-dur in Nr. 5 der Charakterſtücke, der gerade in dieſer origineller erfundenen Nummer beleidigt.

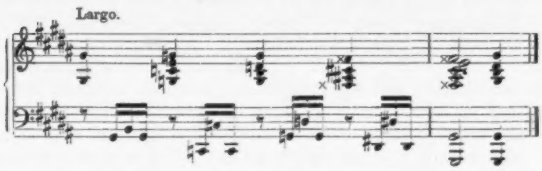
In fünf Pièces lyriques von Otto Tiehſen begegnen wir vielem Anſprechenden. Gleich das erſte Stück nimmt für den Komponiſten ein, es ſcheint uns das glücklichſte im ganzen Heft. Dem zweiten wünſchten wir einen längern Schluß in C-moll; C-dur wäre beſſer gar nicht zu berühren geweſen. Das dritte iſt in der neumodiſchen Weiſe, die ſchon

* S. 117, o. Vor: Nottebohm, »Romanesken«.

altmodiſch zu werden anfängt: Melodie in der Alt-Region, mit Begleitung oben und unten. Nr. 4 iſt ein komplettes »Lied ohne Worte«. Der Komponiſt hat im ganzen manches mit dem vorher Genannten gemein, Anlage, bereits erfreuliche Fertigkeit im Techniſchen, Streben nach ausdrucksvollem Geſang. Aber auch ihm geht noch die Selbſtändigkeit ab, die freilich oft erſt die Frucht ſpäterer Jahre und unermüdlicher Arbeit, noch viel öfter gar nicht zu erringen iſt.

Louis Wolf, der Mannheimer Preiskomponiſt, hat ein Presto agitato und 3 Notturnos erſcheinen laſſen und zeigt ſich auch in dieſen Kompoſitionen talent- und kenntnisvoll. Neues und Beſonderes vermag auch er noch nicht zu geben, und das meiſte, was er ſagt, läßt ſich im voraus erraten. Der ziemlich lebendige Fluß des Ganzen aber, im ſpeziellen das unverkennbare Streben nach geſunder kräftiger Harmonie, ſind lobenswerte Eigenſchaften auch dieſer kurzen Stücke. Im Presto hätte man nach der geiſtvollen ſteigernden Stelle auf Anfang der 6. Seite etwas Schöneres erwartet als die trivial gewordene Geſangsfloskel Syſt. 3, letzter Takt. Überhaupt fällt der Schluß gegen den Anfang ab und iſt zu kurz geraten. Von den Notturnos kündigt ſich das dritte als das eigentümlichſte an; auch die zweite Melodie iſt innig. Das Ganze verliert aber ebenfalls zum Schluß an Intereſſe.

In 6 Etüden von A. von Kontski, die zum Teil wohl im wüſtromantiſchen Paris entſtanden ſein mögen, gefällt uns ebendeshalb ein oft durchbrechender Zug von Solidität, die ſich auch im Streben nach guter Form erfreulich äußert. Auswüchſe finden ſich demungeachtet noch viele, und Stellen wie dieſe (zum Schluß eines Stückes aus Gis-moll):



können wohl nur in Paris geſchrieben und goutiert werden. Die Etüden ſcheinen überhaupt in ſehr verſchiedenen Zeiten komponiert; es wäre ſonſt nicht zu begreifen, wie neben manchem Reiferen und Gelungeneren ſo viel wirklich Ungenießbares ſtehen könnte. Zu den Stücken der erſten Klaſſe zählen wir ohne weiteres das mit der Überſchrift: »Le trille du

diable«, eine ſehr intereſſante Trilleretüde, die auf eine geſund harmoniſierte Melodie gebaut von vortrefflicher Wirkung ſein muß. Schade um den Schluß, wo die triviale Baßfigur à la Thalberg den guten Eindruck ſtört. In natürlicher Weiſe bewegen ſich auch die Nummern »La bavarde« und »L'obstinée«, dagegen die übrigen mißraten ſind, in einzelnen Takten geradezu Häßliches enthalten.

22. Aus: Konzertouvertüren (Auff. 113).

Joh. Fr. Kittl*,

Konzertouvertüre für das große Orcheſter, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 22.

Das Talent des Komponiſten iſt in dieſen Blättern ſchon öfter charakteriſiert worden, und wir wiſſen, da die Ouvertüre gerade keinen Fortſchritt in ſeiner Entwickelung bezeichnet, früher Geſagtem nichts hinzuzufügen. Sie iſt ein Werk der leichtern Art, klar, melodiös und effektvoll für das Publikum, wie es ſich am beſten zur Eröffnung eines heiteren Theaterſtückes ſchicken mag. Der Fluß des Ganzen, der nur einmal, vor dem Anfange des Allegrothemas S. 12 u. 13, in ſeiner Leichtigkeit unterbrochen wird, iſt vorzüglich zu rühmen. Die Hauptkantilene hat etwas Adamſches, wobei niemand an unſern aller Urvater denken mag, ſondern an den des »Poſtillons« und »Brauers«. Daß dieſe Zuneigung mehr eine zufällige als eine künſtleriſche ſein möge, ſind wir überzeugt. Eine kleine harmoniſche Steifigkeit iſt uns S. 2, Syſt. 3 vom 11. zum 12. Takt aufgefallen, die einzige im ganzen Opus, das, wie geſagt, leicht und fließend harmoniſiert iſt. S. 14, Takt 3—6 ſtehen 6 Fis zuviel, die der Korrektor zu verantworten hat.

Die Ouvertüre, eben weil ſie leicht ausführbar und effektvoll, wird gern geſpielt und ſicher mehr zur Verbreitung des Namens des Verfaſſers unter der Maſſe beitragen als etwa eine tiefſinnige, womit wir natürlich nicht ſagen wollen, es möge dies den Verfaſſer zu vielen ähnlichen Produktionen anfeuern; wir fürchten dies auch nicht, ſoweit wir ſein Streben bis jetzt kennen gelernt haben, von dem mehr zu berichten ſeine eheſtens erſcheinende 2. Sinfonie Gelegenheit geben wird. —

* S. 125. Nach: Lindpaintner »Jubelouv.«

23. Aus: Kleine Kompositionen für Pianoforte (Auff. 120).

E. Marxsen, Sieben Variationen über ein russisches Thema*.

Werk 14.

Die Rubrik »Variationen« nimmt in den neusten Musikkatalogen kaum den fünften Teil ihrer früheren Länge ein; das ganze Genre war in Verruf gekommen. Diesmal aber erhalten wir ein schätzbares Heft, auf das wir mit Vergnügen aufmerksam machen. Das Thema ist ein originelles, sechstaktig und sehr zur Variation geeignet. In den Variationen selbst zeigt sich eine künstlerische Hand, die ihr Thema festzuhalten und interessant zu machen versteht; es sind keine Passagenstücke, sondern saubere Miniaturen, im Charakter des Themas in meist anziehender Weise ausgeführt. Auf große Originalität macht die Arbeit keinen Anspruch; die Leistung ist dennoch eine komplette und sagt uns mehr zu als manches andere von demselben Komponisten, wo er der brillant modernen Richtung neuerer Virtuosen, wie wir glauben gegen seine bessere Natur, zu huldigen schien.

Walter von Goethe**,

Vier Impromptus. Werk 6. — Poësie. Oe. 8.

Von den Arbeiten des jungen Goethe, eines Enkels des großen, haben wir bereits früher in der Zeitschrift angezeigt. An die vorliegenden dürfen wir allerdings auch noch nicht das strengste Richtmaß anlegen. Der Komponist ist noch jung, schwankt offenbar noch zwischen verschiedenen Idealen, und unschlüssig, ob er zur deutschen oder italienischen Fahne schwören soll, scheint er sich nun willenlos den ersten besten Eingebungen hinzugeben, so daß freilich nicht überall Vollkommenes zustande kommen kann. In Erfindung leichter melodischer Sätze zeigt er sich am gewandtesten; wo es aber auf Ausarbeitung, auf Durchführung ankommt, verläßt ihn Lust und Kraft, und so haben denn die meisten der Stücke ein mehr dilettantisches Gepräge. Am besten hat uns das freundliche Motiv des vierten Impromptus zugesagt; der Verlauf des Stückes entspricht indes dem ersten Eindrucke nicht. Noch würden wir dem jungen Tonsetzer zurufen, sich nicht zu sehr im Kleinen zu zersplittern, wenn nicht die Kunde ginge, daß er sich auch mit größeren dramatischen Arbeiten

* S. 148. Vor: Proche, Variat.

** S. 149. Vor: Heller, Phantasie usw.

beſchäftige. Mit Verlangen ſehen wir den letzteren entgegen; an allem, was an einen großen Mann erinnert, nimmt ja die Welt doppeltes Intereſſe; und ſo ſei uns der gefeierte Name eine gute Vorbedeutung ſeines künftigen Schaffens und Wirkens.

O. J. A. Dütſch, 4 charakteriſtiſche Tonſtücke.

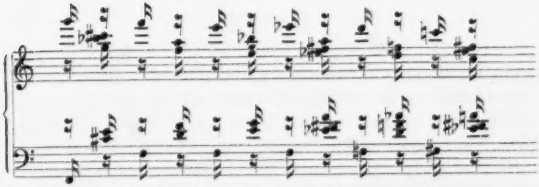
Werk 1.

Die Vorbilder des jungen Komponiſten ſcheinen Henſelt und Mendelsſohn zu ſein; wenigſtens halten ſich die obigen Stücke zwiſchen Etüde und »Lied ohne Worte«. Wir erhalten im Heft durchaus nichts Ungewöhnliches; die Natürlichkeit, das Streben nach guter Form und wohlklingender Harmonie, das ſich überall darin ausſpricht, macht es uns aber angenehm. Zu hüten hat ſich der Komponiſt bei Abfaſſung ſolcher kleinen Stücke vor zu langer Fortführung ſtereotyper Figuren, wie es ſich im 1. und 3. Stücke zeigt: es ermüdet dies Hörer und Spieler. Im übrigen ſchreibt er korrekt und klar, daß man kaum etwas zu tadeln herausfindet. Das Duett iſt eine Kopie des Mendelsſohnſchen im As; einem älteren Komponiſten würden wir den Druck kaum vergeben, beim jüngeren erfreut auch die gelungene Kopie. Noch zeichnen ſich die Stücke dadurch aus, daß nirgends eine Vortragsbezeichnung angegeben iſt, die ſie in ihrer Klarheit auch kaum bedürfen.

K. Krebs, Große Phantaſie über Themas aus »Lucrezia Borgia« von Donizetti.

Werk 121.

Der Komponiſt ſcheint Liſzt und Thalberg den Rang ablaufen zu wollen mit ſeiner Phantaſie, nach unſerer Anſicht ohne das mindeſte Geſchick dazu; es hat uns lange nicht etwas in ſeiner Schalheit ſo abgeſtoßen als dies Opus. Welche Geckenhaftigkeit, welche Geſpreiztheit und Selbſtgefälligkeit überall! Da ſind uns die Quinten und Oktaven eines fleißigen Schülers lieber als ſolche Routine, die keine Schnitzer macht, aber Schlimmeres als das, gemeine Muſik. Was Liſzt im Konflikt mit ſich und der Welt, was Thalberg im Salon und unter Frauen gelernt, das will hier ein Kleinſtädter nachmachen, und ſieht bei jenen überall die große Virtuoſität in Beherrſchung des Inſtruments heraus, ſo arbeitet ſich hier einer mühſelig auf den Taſten ab und bringt nichts als Philiſterei. Wird aber der Kleinſtädter genial, ſo ſchreibt er Sachen wie:



im übrigen alles wüſt und leer. Fort mit ſolcher Kompoſition!

Wilhelm Krüger, 3 Melodien*.

Werk 5.

Drei artige Kleinigkeiten, die indes mehr einen Klavierſpieler als einen Komponiſten von Fach verraten. Die Begleitung hat überall noch die Oberhand über die Melodie, und meiſt iſt jene intereſſanter als dieſe. Am meiſten hat uns das erſte Stück zugeſagt; in der Form nicht meiſterlich, ſpricht es eine wärmere Empfindung aus und an. Einige virtuoſiſche Verziecungen, die ſchon altmodiſch ſind, wünſchten wir auch aus ihm gebannt. Das 2. und 3. Stück ſind weniger geglückt und weder melodiſch noch harmoniſch anziehend; die Begleitung ſpielt in ihnen die Hauptrolle. —

J. P. E. Hartmann, 8 Skizzen.

Werk 31.

Der Titel iſt wohl gewählt. Man erhält in dem Hefte vier charakteriſtiſche Stücke, von denen namentlich das erſte gelungen ſcheint; es kommt uns wie eine gemütliche Familienſzene vor. Im zweiten Stücke, »Canzonetta religiosa«, vermiſſen wir muſikaliſchen Fluß; die kanoniſchen Stellen darin dünken uns etwas ſteif. Das dritte Stück, eine Mazurka, ſtammt wohl aus einer früheren Zeit; ſie iſt bei weitem zahmer als etwa eine von Chopin und hat vom 2. Teil an vielmehr einen Walzercharakter. In der letzten Skizze ſcheint dem Komponiſten ein beſtimmtes Bild vorgeſchwebt zu haben; manches berührt uns faſt ironiſch. Darüber könnte natürlich nur der Tonſetzer Auskunft geben. —

* S. 149. Nach: Heller, Variat.

J. F. Kittl,

Romanze. Werk 10. — 3 Impromptus. Werk 17.

Dieſe kleineren Arbeiten des ſchon öfter in der Zeitſchrift erwähnten Komponiſten ſind wohl vor längerer Zeit geſchrieben; wir haben wenigſtens ſchon bei weitem Beſſeres und Meiſterliches von ihm kennen gelernt. In der Romanze vermiſſen wir Guß und Fluß; einiges, z. B. gleich die Harmonieſolge der erſten beiden Takte, berührt uns ſogar dilettantenmäßig; ſo etwas, glauben wir feſt, ſchreibt jetzt der Komponiſt nicht mehr. Der Mittelſatz hat Leben: er hängt aber mit dem Anfang und Ende ſo wenig zuſammen, daß wir ihn kaum zu deuten wiſſen. Das Ende nimmt den Anfang in reicher Begleitung wieder auf, die uns indes den urſprünglichen weichen Charakter des erſten Themas gänzlich aufzuheben ſcheint. Das Ganze gibt den Eindruck eines nicht geglückten Anlaufs. — Von den Impromptus finden wir das erſte anmutig und empfindungsvoll; nur im 8. Takt ſtört uns das Hinkende der Melodie. Dem zweiten Impromptu wiſſen wir weniger Geſchmack abzugewinnen; es iſt trocken, und die durchs ganze Stück fortgeſetzten Oktavengänge der linken Hand, denen ſich ſpäter auch die rechte beigeſellt, machen eine ſonderbar ſteife Wirkung, daß man froh wird, zu Ende zu kommen.

Wie geſagt, mögen aber dieſe zwei kleineren Arbeiten keinen Maßſtab für die jetzige Bildungsſtufe des Komponiſten abgeben und nur als Jugendverſuche gelten, durch die hindurch er ſich bereits zu größerer Künſtlerſchaft geſchlagen, wie es namentlich ſeine zwei Sinfonien, und von dieſen wieder die 2te, auf das erfreulichſte beweiſen. —

A. Heſſe, Drittes Rondo*.

Werk 68.

Mit Vergnügen haben wir das Stück geſpielt, das ſich, wenn nicht durch modiſchſten Schnitt, ſo durch Solidität vor hundert andern der Klaſſe auszeichnet. Der brave Orgelmeiſter, und wie er noch ganz in Spohr lebt, verleugnet ſich auch in dieſer Kleinigkeit nicht; wir finden das Ganze meiſterlich gerundet und überdies von einem Hauch zarterer Empfindungen übergoſſen, was es uns beſonders anziehend erſcheinen läßt. Im übrigen geht das Rondo einen behaglichen Polonäſenſchritt, wie ihn auch Spieler mittlerer Fertigkeit einhalten können, denen, wie auch andern, wir es mit Überzeugung empfehlen. —

* S. 150. Vor: Friedburg, Kaprice.

K. G. Lickl, 6 Elegien.

Werk 63.

Was der Titel verſpricht, erfüllt die Kompoſition. Natürlich ſoll man die ſechs Stücke nicht hintereinander ſpielen, wo ihr ſentimentaler Ton bald ermüden müßte. In Erfindung und Ausführung ſtehen ſie ſich ſonſt ziemlich gleich, und bringen ſie nichts Außergewöhnliches, ſo doch Wohlklingendes und Empfundenes und immer echt Klaviermäßiges. Der Satz iſt bis auf zwei Stellen, die uns aufgefallen (in Nr. 3 S. 5, Syſt. 4, Takt 2, und Nr. 6 S. 7, Syſt. 2 zu 3) natürlich und fließend. Mit Vergnügen vermiſſen wir auch in dieſen Elegien die vielen Vortragsbezeichnungen, die wir in früheren Kompoſitionen desſelben Komponiſten bemerkten, und die auf eine Vorliebe für outrierten Vortrag ſchließen ließen. Einen ebenfalls früher ſchon ausgeſprochenen Wunſch, daß er auch für Geſang ſchreiben möchte, wiederholen wir auch diesmal.

Karl Evers, Scherzo.

Werk 9.

Der Verfaſſer hat ſich als Spieler einen guten Namen gemacht, weniger als Komponiſt. Nach dem, was wir früher und jetzt von ihm kennen gelernt, möchten wir ihn nicht ſowohl talentlos, als ungebildet nennen; offenbar hat er überhaupt nur wenig noch geſchrieben und die Zeit mehr am Inſtrument als am Schreibtiſch zugebracht. Das Scherzo fängt recht lebendig, etwas Weberiſch an; aber ſchon im erſten Trio in F-dur wird das Intereſſe an der Kompoſition ſchwächer (auch hier ein Anklang an Webers »Aufforderung zum Tanz«, und wie dann nach der Wiederholung des 1ten Satzes aus C-dur urplötzlich ein 2tes Trio in B-dur kommt, ſcheint von einem Muſiker unbegreiflich. Gewiß iſt das Scherzo auch nicht in dieſer Weiſe entſtanden, ſondern der B-dur-Satz zu anderer Zeit geſchrieben und vom Komponiſten ſehr unpaſſend hier mit angebracht worden. Natürlich, daß auch der Rückgang von C-dur nach B-dur neue Mühe machen mußte; das Stück fängt ſchon an, gänzlich auseinanderzufallen, bis der Komponiſt glücklicherweiſe noch den Dominantenakkord von C-dur erwiſcht und brillant ſchließt. Vielleicht bereut er ſpäter ſelbſt, das Scherzo dem Drucke übergeben zu haben. —

Frédr. Rieſt, Elegie et dolce Scherzando p. l. Pfte. Oe. 4.

Wir geben den Titel franzöſiſch, da er, an ſich ſprachunrichtig, auch nicht zu überſetzen. Was hinter dem dolce Scherzando ſteckt, wird zwar jedermann mit Richtigkeit vermuten; es iſt ein Allegretto und ſteht in einem guten Kontraſt mit dem etwas ſentimentalen elegiſchen Satz, der ganz den Charakter eines Notturno hat. Einige kleine Inkorrektheiten abgerechnet (ſo im 14. und 22. Takt des Allegretto) macht indes die Kompoſition einen angenehmen Eindruck und zeugt, wenn auch von keinem großkünſtleriſchen Talent, doch von einer anmutigen Begabung, Gewohntes und Bekanntes zu verknüpfen. Wir wünſchen dem Komponiſten, dem wir heute zum erſtenmal begegnen, Kraft und Ausdauer zu ferneren Studien. Aus dem Bayernland kommt uns überdies ſo wenig Muſik, daß wir mit Vergnügen auf jede Regung dort achten. —

Eduard Rödel*,

Kantabile. Werk 4. — Scherzo. Werk 5.

Der Komponiſt ſcheint ein Virtuos der beſſeren Richtung, d. h. er hat über dem Glanz der Mechanik nicht die Seele des Inſtrumentes außer acht gelaſſen, bedenkt nicht die Finger allein, ſondern auch das Herz. Tief und neu wirkt keine der beiden Kompoſitionen, dies iſt aber auch nicht jedermanns Sache, und glatte Proſa wenigſtens ebenſoviel wert als holprichte Poeſie. Das Kantabile finden wir beſonders fließend, nur in der Empfindung etwas weichlich; zwar in der Mitte will es einen kräftigeren Aufſchwung verſuchen, ſinkt aber bald (in den italieniſchen Terzengängen S. 7 zum Schluß) um ſo ſchwächlicher zuſammen. Der Rückgang ins Kantabile erſcheint gelungener. — Das Scherzo fängt recht humoriſtiſch an; im Trio regt ſich aber ſchnell wieder der Salonvirtuoſe, der zu beleidigen glaubt durch zu großen Humor; es iſt, als wenn ein fröhliches Geſicht plötzlich umſchlüge zu pathetiſcher Vornehmtuerei. Zum Schluß dieſelbe Stelle noch einmal. So wirkt denn das Scherzo zwieſältig; man wünſchte mehr Humor von der Sache gehabt zu haben. In jedem Fall aber gehört der Komponiſt zu den Beſſeren unter den Virtuoſen und würde bei fleißiger Fortbildung noch Bedeutenderes zu leiſten imſtande ſein. —

* S. 150. Nach: Friedburg.

D.

Aufſätze. Skizzen. Kunſtbemerkungen.

24. Der Davidsbündler[517].

Mitgeteilt von E.

Leipziger Muſikleben[518].

Erſter Artikel.

Ein Fenſter ward über mir haſtig zugeworfen, hinter dem ich im Halbſchatten einen ſcharfen, ſchiefnaſigen Schwedenkopf erkannte. Als ich eben aufſah, flog und ſpielte mir etwas wie feinduftendes Blätterlaub um die Schläfe: heruntergeworfenes Papiergeſchnitzel war's. Aber wie angewurzelt las ich zu Hauſe auf einem in ſtärkeres Papier gewickelten Blatte folgendes:

Unſere italieniſchen Nächte währen fort. Der Himmelsſtürmer Floreſtan iſt ſeit einiger Zeit ſtiller denn je und ſcheint etwas im Sinne zu haben. Euſebius ließ aber neulich ein paar Worte fallen, die den Alten wieder in ihm weckten. Jener ſagte nämlich nach Leſung einer Irisnummer[519]: Er macht's aber zu arg. — Wie? Was? Euſebius, fuhr hier Floreſtan auf, Kellſtab machte es zu arg? Soll denn dieſe verdammte deutſche Höflichkeit Jahrhunderte fortdauern? Während die literariſchen Parteien ſich offen gegenüberſtehen und befehden, herrſcht in der Kunſtkritik ein Achſelzucken, ein Zurückhalten, das weder begriffen noch genug getadelt werden kann. Warum die Talentloſen nicht geradezu zurückweiſen? Warum die Flachen und Halbgeſunden nicht aus den Schranken werfen ſamt den Anmaßenden? Warum nicht Warnungstafeln vor Werken, die da aufhören, wo die Kritik anfängt? Warum ſchreiben die Autoren nicht eine eigene Zeitung gegen die Kritiker und fordern ſie auf, gröber zu ſein gegen die Werke? Hat nur einer angefangen einzuſchlagen und zu dezimieren, ſo ſeid ihr außer euch. Iſt denn die Waffe, mit der jener Ehrenfeſte angreift, der Spott, der nur verwundet, nicht tötet, nicht noch gut genug für eine Klaſſe, die mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden muß? Sind denn überhaupt edlere Tiere nicht leichter zu vertilgen als gemeine — ich bitte dich, Euſebius! Aber nun wird es einmal Zeit, aufzuſtehen gegen das Schutz- und Trutzbündnis, das die Gemeinheit mit dem Trotze geſchloſſen hat, ehe es über uns zu-

ſammenwächſt und dem Jammer gar kein Ende abzuſehen iſt.] Aber was meint ihr, Meiſter Raro?

Du kennſt Raros greifenden Sprachſtil, durch den italieniſchen Akzent noch fremder gemacht, wie er ordentlich ſugenartig Satz an Satz reiht, auseinanderlegt, wieder verſchränkt, noch enger führt, am Schluſſe noch einmal alles zuſammenfaßt und zu ſagen ſcheint: das wollt' ich.

Floreſtan, erwiderte der Meiſter, ihr ſprecht wahr, obgleich ich eure Ausdrucksweiſe nicht billige. Ziehet die Maske ab, wo es auf die höchſten Güter und Fähigkeiten des Geiſtes ankommt! Ich nehme die einzelnen Hohen aus — ſie wiſſen vielleicht nicht einmal, daß ſie gemeint ſind. Aber welche Zeit! Reizt das Natürliche noch? iſt's nicht der Putz, das Verhüllte? Rührt das Große noch? muß es nicht prächtig ſein? Bleibt nicht das Studium auf halbem Wege ſtehen, um gleich nach dem Letzten zu greifen? Gibt ſich nicht eine Geheimnistuerei den Schein des —. Hier war das Blatt abgeriſſen; auf der Rückſeite ſtand aber:

Finder! Zu Gutem und Großem biſt du erkoren! Davidsbündler ſollſt du werden, die Geheimniſſe des Bundes der Welt überſetzen, d. i. des Bundes, der da totſchlagen ſoll die Philiſter, muſikaliſche und ſonſtige! Hier weißt du alles — handle nun! Ordne jedoch keineswegs kleinſtädtiſch, ſondern gib's recht kraus und verrückt!

Meiſter Raro, Floreſtan, Euſebius, Friedrich, Bg., St., Hſ., Knif, Balkentreter an St. Georg[520].

Göttlich! war meine ganze innere Antwort, entzückt, daß ich in fremde Namen gewickelt meine eignen herrlichen Gedanken glücklich einſchmuggeln konnte. Ich konnte mich kaum enthalten, weiter zu ziehen:

38ſte Sitzung des Davidsbundes. — Schon die Zeitnähe beider Konzerte[521] bringt auf Vergleiche, die intereſſant ausfallen könnten, da beide denſelben Muſikſatz desſelben Komponiſten, der auch ſein Spieler war, gewählt hatten, wäre nicht manchem Charakter jedes Suchen der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zuwider. Selten und glücklich das jugendliche Talent, an das ſchon nicht mehr der Maßſtab des Alters, ſondern der der Leiſtung gelegt zu werden braucht, wenn ſich auch vielleicht über die Knoſpe mehr ſagen läßt als über die Blüte, über das Strebende mehr als über das Vollendete (gibt es überhaupt eines in der Kunſt), da jenes noch die Hoffnung der Zukunft einſchließt. Lächerlich aber wäre es, an Virtuoſen wie an Kalkbrenner oder Klara Wieck etwas ausſetzen zu wollen, erſtens weil es niemand glauben würde, zumal in Leipzig, das wohl berühmte Namen berühmter macht, unberühmte jedoch tiefer

eingräbt als Rußland ſeine Künſtler (muſikaliſche ſowohl als demagogiſche), ſodann weil nichts auszuſetzen iſt, obgleich es Unvernünftige genug gibt, die von Moſcheles etwa fordern, er möge doch merken laſſen, daß er auch Hummelſche, Fieldſche Spielart kenne, oder von Kalkbrenner meinen, er leiſte allerdings Menſchenmögliches, aber es verlange einen einmal nach alter, echter Koſt, nach Händelſchen, Bachiſchen Klavierkonzerten u. dgl. E.

Und dann (was aus dem vorigen folgt) ergreife nur der Menſch etwas recht und lange, einen einzigen Teil der Kunſt oder einen der Wiſſenſchaft ſelbſt bei Gefahr der Einſeitigkeit (dieſe und Flachheit findet man ſelten beiſammen) und bilde, verarbeite, veredle, virtuoſiere dieſen einen, ſo iſt er des Sieges gewiſſer als der Unglückliche, der bei vielleicht höherem Genius unter Koloſſen ungekannt zuſammenſtürzt. R.

Ich mag den Menſchen nicht, deſſen Leben mit ſeinen Werken nicht im Einklang ſteht. Vg.

Kein Menſch kann den eignen in ſeinen Werken treuer kopieren als Kalkbrenner. So fein, ungezwungen, geiſtreich, liebenswürdig, wie er ſich im Umgang gibt, zeichnet er auch ſeine Tonbilder; ſelbſt die Kraftſtellen in ſeinen Kompoſitionen wie in ſeinem Spiele ſind kaum mehr als Charitinnen in Helm und Panzer. Dennoch iſt im allgemeinen nicht anzunehmen, daß der Komponiſt, ſelbſt als berühmter Virtuoſe, ſeine Werke auch am ſchönſten und intereſſanteſten darſtellen müſſe, namentlich die neuſten, zuletzt geſchaffenen, die er noch nicht objektiv beherrſcht. So trugen (nach dem Urteil der Kunſtkenner) z. B. die Szymanowska das A-moll-Konzert von Hummel, die Belleville die Bravourvariationen von Herz, Klara Wieck das Konzert von Pixis bei weitem bedeutender vor, als man ſie von Hummel, Herz, Pixis zu hören gewohnt war. E.

Denn der Menſch, dem die eigne phyſiſche Geſtalt entgegenſteht, erhält leicht im andern Herzen die idealiſche. Wollte ich mich daher auf Vergleiche einlaſſen, wie ja ſchon der Tageblatt-Rezenſent das Kalkbrennerſche Spiel ernſthaft genug mit der Julirevolution, ſeine Triolen aber mit leichter Kavallerie verglich, ſo würde mir beim Mann das Meer einfallen, das alle heitere und düſtere Geſtalten des Himmels treu zurückſpiegelt, beim Mädchen (Klara) die Iris, die über dem ruhigen Waſſerfall ausgeſpannt auch ruhig in Farben ſpielt, aber ſtark zittert, wenn jener bewegt wird. Fl.

Ich lobe dich, Floreſtan, daß du oft ſtatt eines Urteils ein Bild gibſt, durch welches das Verſtändnis leichter erreicht wird als durch Kunſtſprachausdrücke, die dem Ungebildeteren unverſtändlich bleiben. Wenn du daher einmal von einem Pixiſchen Klavierkonzert ſagteſt, es wäre zum Orangenſtrauß in Klaras Hand geworden, oder von Moſcheles, er teile reiche, orientaliſche Perlenſchnüre aus, oder von Kalkbrenner, daß Papillonen von den Taſten auffliegen, hoch, hoch ins Blaue, ſo ſchätz' ich das ſo ſehr, als wenn der andere meint: der ſehr präziſe Anſchlag des Cajus, durch ſchulgerechte Unabhängigkeit der Handmuskeln von denen des Armes (es gibt nichts Gräßlicheres als ſteifes Armabhobeln) hervorgebracht, gibt uns den eigentlichen Zymbalton, der zu Clementis Zeiten uſw. R.

Die Kalkbrennerſchen Etüden von ihm ſelbſt vorgetragen waren Meiſterſtücke en miniature (Mignongeſichter, durchſichtig bis auf die feinſte, verſchlungenſte Ader). Das ganze Publikum ſchien hier ein Schüler, der jedem Laut des Meiſters aufmerkſam und geſpannt zuhorcht. E.

Mag das Vorſpielen von kürzern, rhapſodiſchen Sätzen im Konzert nicht ohne Nachahmer bleiben. (Es gehört weiter nichts als ein berühmter Name dazu. Fl.) Der Virtuoſe kann da auf die ſchnellſte Weiſe ſeinen Geiſt in allen Brechungen ſpielen laſſen. R.

Die »Don Juan«-Variationen von Chopin können wohl kaum vollendeter gedacht werden, als ſie Klara ſpielte, ſo zart, gewählt und bedeutungsvoll war da das Kolorit und ſo zirkelrund das Ganze. Wäre man ein Rezenſent, ſo ließe ſich mehr darüber ſagen. Doch darf die lebendige Kraft, mit der ſie jedes Stück vom leiſen Zucken der Empfindung an bis zur ausſchlagenden Leidenſchaft, immer drängend und ſteigend, bis zum Schluß ausführt, nicht unerwähnt bleiben. Denn die Summe alles deſſen, was Kalkbrenner ſpielte, gab kaum mehr als zwei Drittel im Verhältnis zum Fazit der von Klara geſpielten Stücke, die noch bei weitem ſchwieriger in ſich waren[522]. E.

(Ich finde, daß Euſebius ſehr langweilig ſchreibt!) Apropos, wer iſt denn das anonyme Schaf, das über die Chopinſchen Variationen in einem früheren Jahrgange der »Muſikaliſchen Zeitung« geblökt hat[523],

obgleich Sch[umann] in der voranſtehenden Rezenſion die Davidsbündler, ohne zu fragen, mit figurieren ließ, was ihm einen Verweis vom Meiſter zuzog? Iſt jenes über die Mazurken, die Etüden, über das Trio, über das Konzert nicht vor Schreck umgefallen?

Fl.

[Iſt's aber nicht geradezu gemein, aus einem Werk, das als vielverſprechend (Chopin hat gehalten) von Meiſtern[524] anerkannt worden iſt, kleine Mängel, die man höchſtens am Meiſter rügen müßte, einzeln hervorzuheben und gleich großmaulig hinzuſchreiben: Seht! das iſt die neue Zeit! Geht denn ſo ein Kritikhandwerker jemals in das Ganze? Denkt er je daran, daß außer Korrektheit und Stil des Kunſtwerks noch etwas vonnöten iſt, wie etwa Lebensdrang, Notwendigkeit, dazuſein? Bemüht er ſich je, auf das mögliche ſpätere Wirken junger Künſtler aufmerkſam zu machen, dieſes vorzubereiten und ihre Leiſtungen mit Wärme zu fördern? Seziert er nicht Geiſter wie Leichname, um Gallenſteinſammlungen anzulegen, während er Geiſt und Phantaſie, die ja der Jugend innewohnen, gefliſſentlich verhüllet?]

Hſ.

Himmliſch iſt's zu leſen, mit welcher Salbung der Kopf von Rezenſent ſchließt. Nachdem er ſich vorher zwei Seiten lang unbändig gelobt, einen zu großen Griff als zu groß, ein paar Durchgangnoten (transitum irregularem) als Durchgangnoten gerügt hat, meint er: „Nach einer Einleitung, die in der Prinzipalſtimme fünf Folioſeiten einnimmt (Largo B-dur, ſpäterhin ein klein wenig bewegter), folgen das Thema, dieſem vier Variationen in raſchem Zeitmaße, eine Variation (Adagio, B-moll) und endlich zum Schluß ein alla polacca auf acht Seiten in B-dur. In bezug (fährt er ausholend fort) auf die äußere Ausſtattung dieſes die 27. Lieferung des »Odeon« ausmachenden Paradewerks braucht etwas Lobendes nicht noch geſagt zu werden. Der Haslingerſche Verlag zeichnet ſich ſtets durch deutliche Schrift, guten Druck und ſchönes Papier aus. Auffallende Druckfehler, deren Verbeſſerung nicht ſogleich in die Augen fallen (hier hat ſich eine Sprachquinte eingeſchlichen), ſind dem Rezenſenten nicht vorgekommen. Doch kann er nicht für die Orcheſterſtimmen ſtehen, da er das Werkchen mit dem Orcheſter nicht gehört hat." Lache, Rezenſentenkopf, über den Schweiß und die Zeit, die mich das Abſchreiben koſtete. Aber du biſt wahrlich derſelbe, der, wenn er vergötternd hinſchreibt: O du einziger Beethoven! ſchnell die Parentheſe anhängt: (geboren zu Bonn 1770).

Fl.

Recht habt ihr, Floreſtan! Die Rezenſion iſt Weibergewäſch. Aber grob hättet ihr ſein ſollen, nicht witzig. Erfreulich iſt es, daß die verehrte Redaktion ihr Unrecht der Aufnahme jener Kritik durch eine vortreffliche Rezenſion des Chopinſchen Trios eingeſtanden hat.

Raro.

»Sommernachtstraum«[525], träumeriſches, ſprechendes Bild, das ſich über die gemeine Tonmalerei erhebt, wie etwa ein Sommernachtstraum über einen nüchternen, dumpfen Nachmittagsſchlaf — ſpielen möchte ich mit dir und etwa deinem Dichter die Hand drücken, aber wenig ſprechen als mit den Augen! Wie durften ungeweihte Hände dich beklatſchen, dein Bild gleichſam begreifen und dich ungeſchickt im Träumen ſtören, wie andre im Nachträumen? Iſt denn ein höchſtes Lob (wie der bitterſte Tadel) etwa auszuſprechen? E.

Da ärgere ich mich ſtets bei einer Stelle im Adagio der A-dur-Sinfonie (es gibt nur eine), wo die Melodie in weichen, faſt Spohrſchen Vorhalten auf- und niederſchwebt, was dem Feind alles Weichlichen und Weibiſchen bekanntlich ganz zuwider iſt. Ich wette auch, Beethoven ſchrieb es ironiſch hin, ſchon der bald eintretenden ſcharfen Bäſſe wegen. Da ſteht nun einer neben mir und ſtöhnt einmal über das andere: O, du einziger Beethoven! — O, es iſt ſchrecklich! Fl.

Verachten der materiellen Mittel entfernt vom Kunſtideal. Die Aufgabe iſt, den Stoff ſo zu vergeiſtigen, daß alles Materielle darüber vergeſſen wird[526].

Warum bewegen ſich aber manche Charaktere erſt ſelbſtändig, wenn ſie ſich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa Shakeſpeare ſelbſt, der bekanntlich alle Themas zu ſeinen Trauerſpielen aus älteren oder aus Novellen u. dgl. hernahm? E.

Euſebius ſpricht wahr. Manche Geiſter wirken erſt, wenn ſie ſich bedingt fühlen, frei; umgekehrt würden ſie im Unendlichen zerflattern und verſchwimmen. R.

Würde ohne Shakeſpeare dieſer klingende Nachttraum geboren worden ſein, obgleich Beethoven manche (nur ohne Titel) geſchrieben hat (F-moll-Sonate)? Der Gedanke kann mich traurig machen. Fl.

Über den Sinfoniesatz von S[chumann][527] hab' ich ſchwerlich ein Urteil. Iſt er denn nicht mein älteſter Bruder und Doppelgänger, und wuchs das Werk nicht unter meinen Augen auf? Ob die Unruhe im

Werke dem Orcheſter, das bei der Schwierigkeit des Satzes vielleicht nicht ſicher genug ſpielte, auch noch nicht die rechten, zarteſten Tinten fand, zuzuſchreiben, ob das Werk ſo geboren iſt (das iſt meine Meinung), oder ob der Deutſche, der nicht gleich umflutet ſein will vom Allegro, vielleicht eine Einleitung (die Beethoven ſo ſchön perſifliert in der A-dur-, wie die Schlüſſe in der F-dur-Sinfonie) vermutet hatte, entſcheide ich nicht. Sehr paßte ich auf die kritiſierende Nachbarſchaft. Der liebenswürdige, echt muſikaliſche Stegmayer meinte, Routine und Vielſchreiben würden halt Sicherheit und Leichtigkeit in die Inſtrumentierung bringen, die zu koloriert ſei. Fehlerhaft aber iſt's gewiß überhaupt, fiel der geiſtreich praktiſche Hofmeiſter ein, einen erſten Satz ſpielen zu laſſen, gleichſam den erſten Akt zu geben; da ſei noch nichts in der Entwickelung, ſondern erſt im Moment des Werdens, der Dichter oft noch nicht aufs reine u. dgl. (Ich will nur geſtehen, daß die ganze Periode gar nicht von den Davidsbündlern iſt, ſondern von mir ſelbſt, darf aber eine Bemerkung Raros nicht übergehen:)

Verlangt nicht vom Manne die Schwärmerei des Jünglings, von dieſem die Ruhe jenes; verwerft es ſogar! Zu großer Ernſt mißfällt am Jünglingswerke, wie umgekehrt ein tanzender Vierziger.

(Livia Gerhardt im Wieckſchen Konzert.) Schade wär' es und unverantwortlich, wenn dieſes liebliche Talent nicht ruhig genug entwickelt würde. Mit der ätheriſchen Stimme muß zarter verfahren werden als mit der Ausbildung der Hand, und das Zuviel iſt dort ebenſo ſchlimm als das Zuwenig hier. Vielleicht täuſchte ich mich auch; aber mir ſchien bei ſonſt vorgeſchrittener Bildung die Stimme etwas an Friſche und Glanz verloren zu haben. E.

Kein wahrer Davidsbündler biſt du, Euſebius, ſondern ein rechter lederner Philiſter mit tauben Ohren. Es gab ein Geſetz der Griechen, ſchöne Statuen ſchweigend anzuſchauen, nun vollends eine atmende und tönende. Ein rechter Philiſter biſt du, Euſebius. Fl.

Kritiker ſollten ſich aber nicht verlieben, obſchon es der Francilla-Kritiker, dem übrigens (wenn er auch anerkannte Autoritäten zum Schaden anreifſender Talente zu oft zitiert) ein warmer, nichts ſcheuender Sinn fürs Echte zugeſprochen werden muß, neulich ſelber getan, indem er von derſelben (freilich entzückenden) Sängerin auf derſelben Seite ſagt: daß ſie 1. obgleich noch Anfängerin, eine der erſten Sängerinnen unſerer Zeit zu werden verſpräche, daß ſie 2. bald als Stern erſter Größe am

muſikaliſchen Horizont erglänzen würde, daß ſie 3. in ſolcher Vollendung aufgetreten wäre, daß man ſie mit Recht unter die erſten Sängerinnen zählen könne, daß ſie 4. obgleich ſechzehn Jahre alt, gewiß eine der erſten Sängerinnen würde, daß ſie 5. eine der erſten Sängerinnen und außerordentliche Erſcheinung ſei, ſo daß alle hier in Leipzig lebenden Sängerinnen (dies unterſtrichen) als Pygmäen daſtänden, daß 6. uſw.

E.

Laſſe dich dadurch nicht irre machen, ſchöner Schwan! (Sultansſprüche wirken in der Kunſtkritik nichts) — und hüte dich, ſolche Dikta, ſind ſie nicht im Zuſammenhang unterſtützt und in Gründen entwickelt, für mehr zu nehmen als für Einfälle, nicht für Reſultate tiefen Forſchens! Fl.

Verheimliche der Kritik nichts! Allerdings iſt alles Kunſtſtreben approximativ, kein Kunſtwerk durchaus unverbeſſerlich — kein Ton der Stimme, kein Laut der Sprache, keine Bewegung des Körpers, keine Linie des Malers. Wird dies zugeſtanden, mag aber nicht vergeſſen werden, daß oft Virtuoſität in der einen Leiſtung Impotenz in der andern erſetzt, und daß ein Werk ſogar klaſſiſch genannt werden kann, iſt ſonſt die Manier komplett und eigentümlich? Raro.

Daher tut die Kritik unrecht, das Fehlen einzelner Eigenſchaften, die man vom Kunſtwerk fordert, tadelnd zu bemerken; doch ſei ihr das erlaubt, wenn andere Geiſteskräfte ſich in ihm ſo ſtark äußern, daß notwendige vermißt werden. So fehlt dem Geſang der Grabau gewiß der lyriſche Aufflug des Francilla-Pixiſchen; aber es ſind dafür andere Seiten (Reinheit und Wahrheit in Stimme und Ausdruck) ſo komplett ausgebildet, daß jener gar nicht vermißt wird. R.

Je gereifter das Urteil, deſto einfacher und beſcheidener wird es ſich ausſprechen. Nur wer durch zehnfach wiederholtes Lernen, durch gewiſſenhaftes Vergleichen in lang fortgeſetzter Selbſtverleugnung den Erſcheinungen nachgegangen, weiß, wie ſpärlich unſer Wiſſen ſich mehrt, wie langſam unſer Urteil ſich reinigt, und wie wie demnach vorſichtig in unſern Ausſprüchen ſein müſſen. „Ohne die mannigfaltigſten Erfahrungen und Leitkenntniſſe ſind wir dem Kunſtwerk gegenüber mit offenen Augen blind", las ich irgendwo. R.

* * *

So weit war ich im Kopieren, als ein ſchwarzgelockter, ſchöner Bube[528] eintrat und mir ſtumm einen Brief hinreichte. — Wer biſt du? — Hinaus fuhr er zur Türe. Aber was ſtand im Brief? Ich will's dir ins Ohr ſagen — — — — — — — Haſt du gehört?

Zweiter Artikel[529].

Das letzte Du war an die ſchöne Leſerin gerichtet. Überhaupt mag ſich das Publikum, dem jetzt alles ſo bequem und enzyklopädiſch eingegeben wird, nur Glück wünſchen zur Konfuſion, die weniger in den Davidsbündlern als in ihrer Bundeslade (ſie beſteht aus dem Buche) merklich vorherrſcht, wobei ich einen Floreſtanſchen Papierſchnitzel nicht überſehen darf, der meint: „Bei Gott, iſt denn die Welt eine Fläche? und ſind nicht Alpen darauf und Ströme und verſchiedene Menſchen? und iſt denn das Leben ein Syſtem? — und iſt es nicht aus einzelnen halbzerriſſenen Blättern zuſammengeheftet, voll von Kindergekritzel, Jugendköpfen, umgeſtürzten Grabſchriften, weißen Zenſurlücken des Schickſals? — Ich behaupte das letztere. Ja, es dürfte gar nicht ohne Intereſſe ſein, das Leben einmal wirklich ſo abzumalen, wie es leibt und lebt, und ſeinen Roman in Aphorismen zu ſchreiben, wie ſchon ähnlich Platner und Jacobi ganze philoſophiſche Syſteme gaben." So unkünſtleriſch der Gedanke zu nennen, ſo verhehle ich nicht, daß mich Raro getröſtet mit zukünftiger logiſcher Ordnung, mit gleichſchwebender Temperatur der angeſchlagenen Tonart, kurz mit Aufklärung über die im einzelnen nicht zu verkennende Schreibmanier eines „unendlich geliebten" deutſchen Schriftſtellers[530], mit welcher der Menſch zufrieden ſein würde.

Dies alles hab' ich aus dem Briefe, den mir der ſchöne italieniſche Knabe ſamt bedeutenden Inlagen überbrachte. Ich hatte mich gewundert, unter keinem der vorigen Papierſchnitzel die Namen des Balkentreters und Friedrichs anzutreffen, finde aber ausreichenden Grund im folgenden Brief:

Euer Hochedelgeboren,

Eben hundemüde von einer Fußreiſe nach Venedig[531] zurückgekehrt, die ich dahin in Geſchäften des Meiſters mit dem tauben Maler Fritz Friedrich machte, bitte ich, die Kürze zu entſchuldigen, da mir (mit Cicero zu reden) Zeit fehlte, den Brief kürzer zu machen. Im Auftrage des Davidsbundes habe zu melden, daß er nach genauer eingezogenen Nach-

richten über das kritiſche Talent Ew. Hochedelgeboren mit der getroffenen Wahl nur zufrieden ſein kann. Anbei folgt mehr Material, woraus man erſehen möchte, wie ſehr es Beſtreben des Bundes iſt, Licht über ſeine Verhältniſſe Ihnen wie dem Publikum zu verſchaffen.

Euer Hochedelgeboren

gehorſamer Diener

Knif, Balkentreter (richtiger Bälgetreter).

Im Brief lagen außer der Fortſetzung der kritiſchen von Knif protokollierten Notizen (die ich jedoch nur ſehr gewählt mitteilen darf, weil Floreſtan oft grob ausfällt) die Porträts zweier Jungfrauenköpfe, denen ich keine Namen geben will als ihre eigenen: Zilia, Giulietta[522], eines des italieniſchen Knaben mit der Unterſchrift: Hektor, ein Brief aus Venedig von Zilia, einer Naros an mich mit der Bitte, über alle Geheimniſſe vorderhand Stillſchweigen zu beobachten. Könnte ich ſagen, was ich wüßte, obwohl vieles halb! Dürfte ich reden über Zilia, Floreſtan — wie der Bund kein unterirdiſches, ſchleichendes Femgericht und der kritiſche Blumenſtaub nur ein leiſer Abfall von einem ganzen Künſtlerwonneleben, und wer der Meiſter iſt, den wir alle ſchon kennen — man würde mehr erſtaunen, als wenn man bei einem geographiſchen Profeſſor einſchliefe und etwa unter Orangenblüten in Italien aufwachte. Einſtweilen müſſen aber die tauſend Millionen geſpannter Menſchen mit dem kritiſchen Teil vorlieb nehmen.

Zu großer Freude entdeckte ich eben die Fortſetzung des abgeriſſenen Naroſchen Satzes im erſten Artikel, der einem Briefe an eine ungenannte Perſon entlehnt zu ſein ſcheint. Nach Naros Worten: „Gibt ſich nicht eine Geheimnistuerei den Schein des“ geht es fort: „Tiefen — nichts Ganzes, nur Zerriſſenes — keine Würde, lauter Leichtſinn.“

Sprecht ihr vom Ganzen, warf hier Floreſtan ein, der niemanden, wenn er ſeiner Meinung war, gern ausſprechen ließ, ſo ſtimm' ich euch bei, Meiſter. Anders aber als die, die immer über Genialitätsfrechheit, Verachtung aller geachteten Formen, neuromantiſches Rolandswüten ſchreien, finde ich in der neuen Muſik eher etwas Gedrücktes, Schmerzhaftes, Halbwahres, das der alten freilich fremd war. Auch ich meine das, fuhr Raro fort, ich bin übrigens kein Anbeter des allzu Antiken; im Gegenteil laß ich dieſe antediluvianiſchen Unterſuchungen wohl als hiſtoriſche Liebhaberei gelten, halte ſie aber für wenig einflußreich auf unſere Kunſtbildung. Ihr wißt aber auch, wie nachdrücklich ich euch zum Studium der Alten angehalten. Denn wie der Malermeiſter ſeinen

Schüler nach Herkulanum ſchickt, nicht daß er jeden einzelnen Torſo zeichne, ſondern daß er erſtarke an der Haltung und Würde des Ganzen, es auf echtem Boden anſchaue, genieße, nachbilde, ſo leitete auch ich euch in dem Sinne, nicht daß ihr über jedes einzelne jedes einzelnen in ein gelehrtes Staunen geraten möchtet, ſondern die nun erweiterten Kunſtmittel auf ihre Prinzipien zurückführen und deren beſonnene Anwendung auffinden lernt.

Der Meiſter kam hierauf auf das zu ſprechen, was die Gegenwart charakteriſiere, auf die Parteien, als — Knif mit Friedrich eintrat, aus Venedig zurückkehrend. Über die allgemeine Freude ſag' ich nichts[533].

Witzlinge ließen ſich verlauten, daß man zur Einweihung des neuen Saales[534] lieber den Marcia funèbre aus der »Heroiſchen Sinfonie« als den griechiſch-ſchwebenden Jubelchor aus den »Ruinen von Athen« hätte wählen ſollen; ja, man konnte noch ſtärkere Sachen hören. Meiner Meinung nach ſollte man das Verſehen nicht der Direktion zur Laſt legen, die gewiß das Beſte gewünſcht und gewollt hat. Endlich ſollten nicht ſechshundert Menſchen denſelben Küchenwitz wiederholen, ſondern einen neuen machen. Freilich hat Novalis recht (wollte man nicht das Raffinierte im Gedanken rügen, da man am Ende gar noch alle Künſte auf einmal zu genießen verlangte), wenn er ſagt, man ſollte Muſik nur in ſchön dekorierten Sälen hören, plaſtiſche Werke nur unter Begleitung von Muſik anſchauen. E.

An und für ſich wäre deine Verteidigung recht gut, liebenswürdiger Euſebius! Aber dem Philiſter die Unbehaglichkeit im ungewohnten Lokal zu vertreiben hätte man ſich nicht ſo gar anſpannender Mittel bedienen, nicht nach dem Jubelchor eine »Jubelouvertüre«, nach dieſer wieder eine »Triumphphantaſie« von Pixis (wenigſtens war ſie es für Klara Wieck) ſetzen, den Jubel einem hochlöblichen Publikum ordentlich einbleuen ſollen. Fl.

Im Jubelchor ſeid ja auf die pſychologiſche Wahrheit drinnen recht aufmerkſam! Denn wie namentlich bei öffentlichen Feſten eine durchwehende Empfänglichkeit, ein helles Abſpiegeln der Luft im Auge des andern vorher ſichtbar ſein muß, und wie den Sturmeskreiſen des Jubels erſt die Wellenlinien der Freude voranziehen, ſo beginnt Beethoven erſt mit unſchuldigen Flöten und Hoboen. Nun paßt auf, wie er bei aller Natürlichkeit der Empfindung immer höher geht, wie er von Takt zu Takt die Maſſen wachſen läßt, und wie ſie ſich verſchmelzen bis zum

letzten, ſtärkſten Dreiklang. Während in der »Jubelouvertüre« ein einziger mehrere Wünſche ausſpricht (den der Preßfreiheit glaube ich in den hohen Violoncells ſtark zu ſehen, ſchaltete Floreſtan ein), vereinigen ſich bei Beethoven alle zu einem und demſelben. Ich halte aber den Unterſchied für bedeutend[535]. E.

Man mußte es ein offenbares Geheimnis nennen, daß der bildſame, tiefſinnige Deutſche, der, zum Teil in klaſſiſcher Zeit erwachſen und erzogen, ſo leicht und gern das Echte vom Schein unterſcheidet, ſeine vaterländiſchen Talente erſt aus dem Auslande kommentiert und beſtern herholt, nimmt man nicht an, daß es auch hier das Theater der phyſiſchen Entfernung iſt, welches blendend idealiſiert und ihn verleitet, ausländiſche Glasperlen für Diamanten zu halten. Freilich trägt am Elende niemand ſchuld als alle, Komponiſten wie Virtuoſen, Verleger wie Käufer, am meiſten aber die, welche den direkteſten Einfluß auf die Geſchmacksbildung des Volkes äußern können — Theater und Lehrer. Und hier drängen ſich ſo viele trübe Gedanken auf, wie auf der einen Seite der Staat eine Kunſt, den höchſten ebenbürtig, ſo wenig fördert, auf der andern, wie für die glücklichſte Idee oft erſt die Feder geſucht werden muß, die ſie aufſchreibt, daß man recht gemahnt wird, der in die Menge einreißenden Flachheit in möglichſt vereinter Kraft entgegenzuwirken[536]. E.

Floreſtan treibt ſich ſeit einiger Zeit in den elendeſten Bier- und Weinkellern herum, einen Meßvioliniſpieler zu hören, der ihn, wie er meint, ordentlich aufgerüttelt und aufgewärmt; denn (fuhr er fort) Violiniſpieler höre man wohl, aber Violine wenig. Was ſeine Keckheit der Bogenführung und geſund genialiſche Auffaſſung bis in die kleinſten franzöſiſchen Airs herab anlangte, ſo ſuche der Mann ſeinesgleichen, der ſich beiläufig Großmann nenne und vielmal beſſer ſpiele, als er ſich einbilde. Da ihm bei ſeinen Talenten Anerkennung höchſter Kritik nicht fehlen könne, ſo ließe ſchon der Umſtand, daß er das herumziehende, poetiſche Troubadourleben dem vornehmen Kapellenſiechtum vorziehe, das Beſte hoffen. Ja (ſchloß Floreſtan), göttlich denk' ich es mir, Davidsbündler, wenn ich ſo in Wolffs Keller ſpielte und etwa Paganini hereinträte; die miſerabelſten Rutſcher würde ich im Anfang auftiſchen — Paganini horche kaum hin; das ärgere mich, und ich brächte Sachen aus »Don Juan« und langen, ſchweren Geſang — da finge er an zu ſtutzen; aber mit dem unſchuldigſten Geſicht von der Welt, als ob ich den Mann kaum kenne,

würde ich weiterspielen und etwa in eine von ihm gesetzte Kaprice fallen — und da erfaßte mich der Gedanke der Nähe des Großen, und ich würde anfangen zu weinen, zu lachen, zu brausen, zu beten, alles vergessend und fortgerissen vom Entzücken! Und wenn er dann zu mir träte — und mir die Hand gäbe! — (Fortsetzung folgt)[537].

25. Prospektus.

Neue Leipziger Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden[538].

Sie wird enthalten:

Theoretische und praktische Aufsätze (kunstästhetische, grammatische, pädagogische, biographische, akustische), Nekrologe, Beiträge zur Bildungsgeschichte berühmter Künstler, Beurteilungen ausgezeichneter Virtuosenleistungen, Operndarstellungen; unter der Aufschrift: Zeitgenossen Skizzen mehr oder weniger berühmter Künstler; unter der Rubrik: Journalschau Nachrichten über das Wirken anderer kritischer Blätter, Bemerkungen über Rezensionen in ihnen, Zusammenstellung verschiedener Beurteilungen über dieselbe Sache, eigne Resultate darüber, auch Antikritiken der Künstler selbst, sodann Auszüge aus ausländischen, Interessantes aus älteren musikalischen Zeitungen.

Belletristisches, kürzere musikalische Erzählungen, Phantasiestücke, Szenen aus dem Leben, Humoristisches, Gedichte, die sich vorzugsweise zur Komposition eignen.

Kritiken über Geisteserzeugnisse der Gegenwart mit vorzüglicher Berücksichtigung der Kompositionen für das Pianoforte. Auf frühere schätzbare, übergangene oder vergessene Werke wird aufmerksam gemacht, wie auch auf eingesandte Manuskripte talentvoller unbekannter Komponisten, die Aufmunterung verdienen[539]. Zu derselben Gattung gehörige Kompositionen werden öfter zusammengestellt, gegeneinander verglichen, besonders interessante doppelt beurteilt. Zur Beurteilung eingesandte Werke werden durch eine vorläufige Anzeige bekanntgemacht; doch bestimmt nicht das Alter der Einsendung die frühere Besprechung, sondern die Vorzüglichkeit der Leistung.

Miszellen, kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches, Kunstbemerkungen, Musikalisches aus Goethe, Jean Paul, Heinse, Hoffmann, Novalis, Rochlitz u. a. m.

Korrespondenzartikel nur dann, wenn sie eigentlichstes Musikleben abschildern. Wir stehen in Verbindung mit Paris, London, Wien, Berlin, Petersburg, Neapel, Frankfurt, Hamburg, Riga, München, Dresden, Stuttgart u. a. — Referierende Artikel fallen in die folgende Abteilung.

Chronik, Musikaufführungen, Konzertanzeigen, Reisen, Aufenthalt der Künstler, Beförderungen, Vorfälle im Leben. Es wird keine Mühe gescheut, diese Chronik vollständig zu machen, um die Namen der Künstler so oft wie möglich in Erinnerung zu bringen.

Noch machen wir vorläufig bekannt, daß, wenn sich die Zeitschrift bald einer allgemeinen Teilnahme erfreuen sollte, der Verleger sich erboten hat, einen Preis auf die beste eingesandte Komposition, fürs erste auf die vorzüglichste Pianofortesonate, zu setzen, worüber das Nähere seinerzeit berichtet wird.

* * *

Über die Stellung, die diese neue Zeitschrift unter den schon erscheinenden einzunehmen gedenkt, werden sich die ersten Blätter tatsächlich am deutlichsten aussprechen.

Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt. Es schien notwendig, auch ihm ein Organ zu verschaffen, das ihn anregte, außer durch seinen direkten Einfluß noch durch Wort und Schrift zu wirken[540], einen öffentlichen Ort, in dem er das Beste von dem, was er selbst gesehen im eignen Auge, selbst erfahren im eignen Geist, niederlegen, eben eine Zeitschrift, in der er sich gegen einseitige oder unwahre Kritik verteidigen könne, soweit sich das mit Gerechtigkeit und Unparteilichkeit überhaupt verträgt.

Wie sollten die Herausgeber die Vorzüge der bestehenden, höchst achtbaren Organe, die sich ausschließlich mit musikalischer Literatur beschäftigen, nicht anerkennen wollen! Weit entfernt, die etwaigen Mängel der Unbekanntschaft mit den Forderungen, die jetzt der Künstler an den Kritiker machen darf, oder einem abnehmenden Kunstenthusiasmus zuzuschreiben, finden sie es auf der einen Seite unmöglich, daß das Gebiet der Musik, welches quantitativ sich so ausgedehnt, von einem einzelnen bis ins einzelne durchdrungen werden könne, auf der andern natürlich, daß beim Zusammenwirken mehrerer, von welchen sich im Verlauf der Zeit viele ausscheiden, an deren Stelle Andersgesinnte eintreten, der erste Plan vergessen wird, bis er endlich im Locken und Allgemeinen vergeht.

Künſtler ſind wir denn und Kunſtfreunde, jüngere wie ältere, die wir, durch jahrelanges Beiſammenleben miteinander vertraut und im weſentlichen derſelben Anſicht zugetan, uns zur Herausgabe dieſer Blätter verbunden. Ganz durchdrungen von der Bedeutung unſers Vorhabens, legen wir mit Freude und Eifer Hand an das neue Werk, ja, mit dem Stolz der Hoffnung, daß es als im reinen Sinn und im Intereſſe der Kunſt von Männern begonnen, deren Lebensberuf ſie iſt, günſtig aufgenommen werde. Alle aber, die es wohlmeinen mit der ſchönen Kunſt der Phantaſie, bitten wir, das junge Unternehmen mit Rat und Tat wohlwollend zu fördern und zu ſchützen!

Leipzig, am 16. März 1834. Die Herausgeber[541].

---

26. Zeitgenoſſen.

(Von einem alten Muſiker.)

Anna Karoline von Belleville[542].

Eröffne du die Bilderreihe, jugendliche Meiſterin, die meinen alten Tagen noch drei ſchöne gab! Könnteſt du nur halb ſo viel, ſo würde dich der Deutſche, der am Virtuoſen durchaus Gefechte, Attacken, kurz Kampf mit ſeinem Inſtrument ſehen will, leichter verſtanden und ſchwerer nach England ziehen gelaſſen haben, England, das wie immer die Künſtler vergräbt und zugrunde richtet.

Verſtand ich ſie anders recht, ſo iſt ſie (vor etlichen zwanzig Jahren) zu Augsburg geboren, von franzöſiſchem Stamm. Früh ans Reiſen gewöhnt, ſpricht ſie nach längerm Aufenthalt in England, Frankreich, irre ich nicht, auch in Italien, dieſe Sprachen, die ihren deutſchen Akzent geläutert und weicher gemacht haben. Im Geſpräch mit einzelnen gibt ſie ſich offen und zutraulich, obwohl ihre Überzeugung in Kunſtanſichten verteidigend; in größeren Zirkeln ſoll ſie etwas vom einſilbigen Künſtlerſtolz annehmen, der am rechten Ort gar nicht zu tadeln iſt. — In Wien ward ſie namentlich durch Czerny fortgebildet; der alte Andreas Streicher half nach. So trat ſie in voller Kunſtblüte in Leipzig auf. — Ob franzöſiſch und engliſch Blut zuſammenpaſſen, weiß ich nicht. Sie verehelichte ſich ſpäter mit einem engliſchen Violinſpieler Oury, mit dem ſie eben auf einer Kunſtreiſe durch Rußland begriffen war.

Den Kopf ein wenig ſenkend, woran Kurzſichtigkeit ſchuld iſt, und die ſein gebauten Hände, weiß wie das Elfenbein der Taſten, etwas hoch über die Klaviatur haltend, herrſcht ſie mit Leichtigkeit und Grazie über die ſpielenden Töne. Ihr Klavierſpiel iſt, was es ſein ſoll, ein Spielen mit dem Inſtrument. Die Maſſe verſteht dies Geheimnis nicht. Je kraſſer die Noten, je heiterer das Geſicht; je toller die Sprünge, je ſicherer der Anſchlag. Im Ausgearbeiteten, Abgerundeten, vom einfachen Ton an bis zu gegeneinander rollenden, blitzesſchnellen Doppelgriffen, ſteht ſie andern Meiſtern gleich. An Sicherheit der Volubilität übertrifft ſie vielleicht alle. Kunſtkenner erklären den Vortrag des C-dur-Konzerts von Pixis für ihre Meiſterleiſtung, den des Hummelſchen in A-moll für die ſchwächſte. Nur das erſte weiß ich. Ihr Eigentümlich-Vollendetes iſt der abnehmende Triller, der zuletzt wie mit dem Äther zuſammenfließt. Den Fehler, daß die linke Hand der rechten an Fertigkeit und Geſang im Anſchlag bei weitem nicht gleichkommt, wird ſie vielleicht durch rechtes Studium und durch den Fleiß, der ihr vor allen Virtuoſinnen eigen iſt, beſeitigt haben. Wie konnte aber Einſeitigkeit und Vorliebe für eigne Methode einen ſonſt ausgezeichneten Künſtler ſo verblenden, daß er ihr Schule und Anſchlag abſprach? — In der Kompoſition guckt überall das Weibliche heraus — pathetiſche Anfänge, Unſicherheit in der Form und im Harmoniſchen, ſentimentale Epiſoden in der Mitte, ſchnelles Abbrechen der Gedanken. — Nun, wir kennen euch, liebenswürdige, träumeriſche Weſen!

---

27. An die Leſer der neuen Zeitſchrift.

In kurzer Zeit iſt uns von allen Seiten ſolche Teilnahme geworden, freiwillige wie nachgeſuchte, daß wir erkennen, es hat nicht an Männern, die mit ganzem Geiſt für das Echte wirken wollen, wohl aber an Gelegenheit gefehlt, dieſen Willen oft zu betätigen[543]. Der Anfang iſt gemacht. Von der Ausdauer wird das Vollbringen abhängen.

Bei Gelegenheit des Schluſſes vom Goethe-Zelterſchen Briefwechſel[544] in dieſem Blatt bemerken wir, daß es nicht Abſicht iſt, unſere Kunſtgenoſſen nur durch das, was ſie unmittelbar durch Muſik berühre, anzuregen, ſondern daß wir ſie auch mit anderm, was ſie als Kunſtmenſchen überhaupt intereſſieren könnte, erfreuen, geiſtig nähren möchten.

Wir meinen, daß der Maler aus der Beethovenschen Sinfonie ebensogut lernen könne wie der Musiker anderes von einem Goetheschen Kunstwerk.

Schwer erscheint es allerdings, die vielen Materialien in [richtigen] Verhältnissen vorzuführen, das Wesentliche auszuscheiden, jedem wie im Staat seine kleinere oder größere Stelle anzuweisen. Daß aber beim Beginnen eines Instituts nicht allen Wünschen der Art nachgekommen werden kann, wird uns wohl jeder Billigfordernde zugestehen.

Es darf uns nicht kümmern, ob unsere Ansichten, wie sie sich in den erschienenen Blättern, wenn auch nicht vollständig, kundgeben, von allen gebilligt werden möchten. Wir wünschen kaum von jedem ein Gutheißen[545]. Gilt es sicher auch Unerfreulichem, Hartnäckigem zu begegnen, so entschädigt andrerseits die Tätigkeit der neuen Geister, die nur von weitem geleitet zu werden braucht, um der Kunst neue Freude, neue Würde zu verschaffen.

Möchten diese Blätter wie erste Tautropfen eines Morgens gelten, dessen Anfangsstunde wir, wenn auch nicht feststellen, doch vorläufig als eine heitere Zukunft beglückwünschen wollen. Allen, welche diese Zeit beschleunigend uns so freudig zum Verein entgegengekommen sind, unsern Dank und Gruß[546].

L[eipzig], am 1. Mai. Die Herausgeber.

---

28. Weitere Kunstbemerkungen[547]. Regeln.

Der gemeine Gedanke, wird er wahr und einfach ausgesprochen, beleidigt an sich nicht — aber der verblümte, zugestutzte, der mehr und heiliger sein will. Wo man nichts zu sagen weiß, sagt Jean Paul, ist der Reichstag- und Reichsanzeiger-Stil viel besser, weil er wenigstens in seinen Selbstharlekin umzudenken ist, als der prunkende, geldauswerfende, der vor sich her ausrufen läßt: er kommt.

* * *

Die größte Kunst in der Kunst ist, den Stoff zu vergeistigen, daß alles Materielle desselben vergessen wird. — Nicht aber ein Vernachlässigen, Verachten desselben führt zum Idealen, denn bei einem solchen Verfahren bricht das Materielle doch auf einer Seite durch, sondern ihr Brechen und Verschmelzen.

* * *

Wer einem großen Meiſter mit Ernſt und Studium nachſtrebt, wird kein Kopiſt, und ſeine Eigentümlichkeit wird ſtets durchbrechen; denn kein Geiſt gleicht dem andern, und jeder nährt ſich aus einem andern Naturleben und Kunſtelement. Ja, kein recht Tüchtiger vermag auf einen einzigen Meiſter zu ſchwören.

* * *

Die ihr euch ſo gern in das Andenken der alten guten Zeit verſenkt, denkt ihr gar nicht daran, daß dieſe Zeit notwendig immer weiter zurückſchreiten wird, daß vollends alle alten Herren bald den ſchon Vorangegangenen folgen, und daß dann notwendig die Jüngeren allein das Wort führen werden, weil ſie allein noch übrig ſind? Dieſe Betrachtung muß aber dahin führen, zu überlegen, welche Richtung die neue Generation nehmen kann und nehmen wird. Dann aber dünkt es mich ungleich wichtiger, daß der Kritiker mit Kraft und Umſicht in die neue Tätigkeit der neuen Geiſter eingreift, als daß er ſich tändelnd mit den Reliquien alter Liebſchaften beſchäftige. Das vornehme Zurückziehen oder das pedantiſche Feſthalten am alten Zopf oder das Zurückträumen in die Jugendliebe taugt und nützt da nichts. Die Zeit geht fort, und man muß mit ihr fortgehen.

* * *

Wofür jemand keinen rechten Sinn hat, das wird er falſch beurteilen, und je geiſtreicher er ſonſt iſt, deſto gefährlicher und verführeriſcher wird ſein Irrtum ſein, und habe er das Weſen vom Orient, von Griechenland und Rom in ſich aufgenommen, ſo wird ſeine Ungerechtigkeit gegen die von ihm verkannte Kunſtſeite nur um ſo qualifizierter ſein; denn er wird all ſein Denken als Waffe gegen ſie brauchen, um ihr den Raum und die Wirkſamkeit ſtreitig zu machen, die ſie im Kreiſe der übrigen Künſte einnehmen ſoll.

* * *

Das gewöhnliche Publikum hat kein kritiſches Urteil; doch will der Künſtler den Eindruck wahrnehmen und merken, ob er volkstümlich iſt. Gefallen iſt ſüß; mißfallen macht die Kunſtleiſtung verdächtig. Einen Hauptanſtoß geben iſt ein halber Beweis gegen den Künſtler, Beifall des großen Publikums ein halber für ihn — mehr nicht; aber während der Markt- und Meßwarenhändler ſich mit letzterem begnügt, traut ſich der wahre zu, den andern halben in ſeinem Selbſtbewußtſein als geſtellt vorausnehmen zu dürfen.

* * *

Mißlang ein Werk in deinen Händen,
Mußt du dich ſtark zu Neuem wenden:
Die Tat nur kritiſiert die Tat,
Das Urteil iſt ein fünftes Rad.

* * *

Der Frühling rezenſiert den Winter,
Ihm folgt der Sommer auf der Spur,
Wo jener endet, da beginnt er:
Das heißt Kritik in der Natur.

* * *

„Scherzend bieten wir euch die nackend verletzende Wahrheit.
Wenn euch verletzet der Ernſt, heil' euch ergötzend der Scherz."

* * *

Epigramm auf Mozart.

„Solch' ein Genius, ſolch ein Kind?" — O wahrlich, ich ſag' euch,
Werdet ihr ſo nicht, ihr kommt nie in den Himmel der Kunſt.

Haus- und Lebensregeln[548].

Jeder Zeit gerechte Würdigung! Auch die neuere hat Glänzendes errungen.

Schärfe deine Einbildungskraft ſo, daß du nicht allein die Melodie und Kompoſition, ſondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis feſtzuhalten vermagſt.

Es hat zu allen Zeiten ſchlechte Komponiſten gegeben und Narren, die ſie geprieſen haben.

Sollſt du jemandem vorſpielen, ſo ziere dich nicht; ſondern tu's gleich oder gar nicht.

Du mußt aber nicht nur einen Meiſter liebhaben. Es hat deren viel gegeben.

Glaube nicht, daß die alte Muſik veraltet ſei. Wie ein ſchönes wahres Wort nie veralten kann, ebenſowenig eine ſchöne wahre Muſik.

---

29. Weitere Schwärmbriefe[549].

(2.)

An Euſebius[550].

— — Meine Pulſe pochen in fieberhafter Erregung, und Felicitas ſchwermütige Töne rauſchen noch in meinem Innern. Das war nicht Beifall eines entzückten Publikums, ſondern Jauchzen und Toben einer entfeſſelten Menge; der Lärm eines Eurer nordiſchen Muſikfeſte klingt wie das fromme Lallen eines „Dona nobis pacem“ gegen dieſen Tutti-chor der begeiſterten Mailänder. Die Männer gebärdeten ſich wie gelenke Gliederpuppen und ſchlugen ihr Außer-ſich-ſein recht aus mit Händen und Füßen, die Damen nahmen die duftenden Blumenſträuße und warfen ſie zu Hunderten zu Desdemonas Füßen, der Kontrabaß legte den Bogen beiſeit und klatſchte den Baß zum Nachtutti, und der Pauker improviſierte, wo er eigentlich gar nichts zu tun, einen wütenden Wirbel. Wir waren nicht müßig; ſelbſt Livia ſchien ſich auf einige Augenblicke [zu] vergeſſen. — Der Marcheſe bot ſeiner ſüßen Dulderin den Arm, und ich mußte folgen.

Eben las und hörte ich Deinen Brief zu Ende. Deine Ideen von der Orcheſterrepublik verſtehe ich recht wohl; jenes Meiſteradagio in der »Meeresſtille« kann ich mir nicht anders denken, als daß jedes Inſtrument, vor allem der Baß, immer wie von ungefähr hineinkommt, wie aus dem Ozean immer eine weite Unendlichkeit nach der andern auftaucht. Auch Fritz Friedrich teilte ich Deine Anſicht mit, — das ſei wohl ſehr ſchön, meinte er, aber um in der Art z. B. dieſe Ouvertüre recht mit geiſtiger Wahrheit zu ſpielen, müßteſt Du erſt das Firlenzer Orcheſter zur See ſchicken. — »Ali Baba« verſtehe ich nicht, habe Dir aber ſchon früher bekannt, welchen Überdruß ich gehabt, als ich ihn in Paris gehört; und dabei fällt mir Floreſtans lakoniſches Wort ein. „Erzählt ein großer Dichter im ſchwachen Alter lange Ammenmärchen, ſo iſt das natürlich — ſieht man aber blauen Himmel, wo's regnet, ſo iſt das unnatürlich.“ — Nun aber noch von Felizitas; dies Weib iſt wahrhaft unbegreiflich, ſo liebenswürdig wie außerordentlich; ſie lud uns zu einer Probe, und wir ſtahlen uns weg vom Marcheſe. Du hätteſt ſehen ſollen, wie dies Weſen nicht nur ein ausgezeichnetes Glied, ſondern recht die belebende Seele der ganzen Bühne iſt und hierin ganz der Schröder gleicht. So ordnet

sie das Kostüm, die Stellung des Chors, verbessert die Aktion der Mitspielenden, gibt dem Orchester seine Tempos und improvisiert fast im gleichen Augenblick die graziösesten Verzierungen ihrer Arie. Ohne Gesang wäre sie die erste Schauspielerin und ohne Sprache die erste Mime des Jahrhunderts. Und bei diesem fesselosen Genie bestätigt sich wieder recht Meister Raros Ausspruch, „jenes müsse oft mit Gewalt geweckt und mit pedantischer Strenge bis zu einem gewissen Grad emporgebildet werden", denn Felicita hatte an ihrem Vater einen sehr strengen Lehrer, der ihren schon vortrefflichen Jugendleistungen fast immer unzufriedenen Tadel und höhere Anforderungen entgegensetzte. Ja, in Newyork, wo sie als Desdemona, er als Othello auftrat, drohte er, sie in Wirklichkeit zu erdolchen, wenn sie nicht mehr Ausdruck in Spiel und Gesang entwickle; und diese Drohung eines so harten Lehrers wirkte mit solcher Wahrheit auf das sechzehnjährige Mädchen, daß der Vater ihr nach der Vorstellung freudetrunken ihre künftige Größe prophezeite. So hörte ich sie selbst mit Dank gegen die bessere väterliche Einsicht erzählen, und wenn Du dies Meister Raro mitteilst, so sehe ich, wie er dies Blatt mit triumphierendem Lächeln einer Gewissen zum Lesen reicht ....

Livia lehnt sich über meine Schulter und möchte Mailand vom Dom aus in der Mondbeleuchtung sehen. Mit Freuden willfahre ich ihr. Du aber lebe wohl!

Oft klingen, wie von Geisterhand berührt, des Nachts Saiten an, dann denke, daß ich an Dich denke.

Unsere nächsten Briefe von Venedig.

Chiara.

(4.)

An Chiara.

— — — Das erste, was wir hörten, flog wie ein junger Phönix vor uns auf, der nach oben flatterte. Weiße sehnende Rosen und perlende Lilienkelche neigten hinüber, und drüben nickten Orangeblüten und Myrten, und dazwischen streckten Erlen und Trauerweiden ihre melancholischen Schatten aus: mitten drin aber wogte ein strahlendes Mädchenantlitz und suchte sich Blumen zum Kranz. Ich sah oft Kähne kühn über den Wellen schweben, und nur ein Meistergriff am Steuer, ein straffgezogenes Segel fehlte, daß sie so siegend und schnell als sicher die Wogen durchschnitten: so hört' ich hier Gedanken, die oft nicht die rechten Dolmetscher gewählt hatten, um in ihrer ganzen Schöne zu glänzen, aber der feurige Geist,

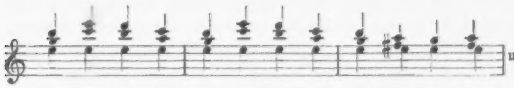
der ſie trieb, und die Sehnſucht, die ſie ſteuerte, ſtrömte ſie endlich ſicher zum Ziel. Nun zog ein junger Sarazenenheld heran wie eine Oriflamme, mit Lanze und Schwert, und turnierte, daß es eine Luſt war, und zuletzt hüpfte ein franzöſiſcher Elegant herbei, und die Herzen hingen an.....

So weit Euſeb. Ich fand ihn geſtern abend mit dem Kopfe auf dieſem Blatte liegen und feſt ſchlafen; zum Malen und Küſſen ſah er, als träumte er Zilias Konzert, von dem er Euch ſchreiben gewollt, noch einmal nach. Wir ſchicken Euch den ganzen Zettel mit. Lacht nur nicht beim Konzert für drei Klaviere vom alten Sebaſtian, das Zilia mit dem Meritis und dem ſanften Davidsbündler Walt geſpielt, ſondern ſeid wie Floreſtan, der dazu meinte: da wird es einem recht klar, welcher Lump man iſt[551].

Wie unſer gewöhnliches Firlenzer Konzert, das mit wohltuender Sicherheit wöchentlich wiederkehrt, einmal ganz gefährlich geſtört wurde, verdient allerdings berichtet zu werden. Gleich nach der Sinfonie entſtand nämlich Feuerlärm, Spritzen raſſelten, Glocken hallten, ein Orkan von Unruhe wehte durch den Saal; viele hatten ihre Köpfe unterm Arm; ein kleiner Sänger, der nur mit einem Frackflügel (der andere war im Tumult abgeriſſen) über die Bänke wollte, um das Weite zu gewinnen, ſah erbärmlich genug [aus], ebenſo die Sängerin, die vor dem dicken Pauker auf den Knien lag, um Rettung ihn anſingend in wenig italieniſcher Methode... Da hätteſt Du Deine Davidsbündler ſehen ſollen! Wie Felſen ſtanden ſie und verlangten, auf ihre Entreekarte pochend, ruhig nach Muſik; auch Meritis ſchoß Blitze und ſchwang den Taktſzepter hoch über aller Köpfe; ja, ein Trompeter, der Courage hatte, blies ſogar ſeine Stimme Solo ab... aber da half nichts. Endlich lief alles auseinander. Ein Lachfeſt war's, als man am andern Morgen hörte, daß man einem eingeſchlafenen Stadtſoldaten das Schilderhaus über dem Kopfe angeſteckt habe.

Beim nächſten forſchte Floreſtan genau, ob Gefahr vorhanden, denn auf dem Zettel ſtand eine Welt von Muſik, und er wollte ſich keinen Ton nehmen laſſen; aber Augen zünden noch ſchneller als Flammen: er kam im Saal neben zwei ſchwarze, und ſein Herz, von ihnen getroffen, pochte feuriger als F. Meritis Taktierſtab — woher es denn auch kommen mochte, daß er faſt alle Tempi der »Heroiſchen Sinfonie« (Floreſtan nennt ſie die »römiſche«, wie die vierte in B die »griechiſche«) zu langſam und ſteif fand, „und ich ſchwör's dem Meritis“ (ſagte er auf der Straße), „geht

das ſo fort, ſo nehme ich, werde ich einmal Muſikdirektor, ſeine Lieblingsouvertüre nie anders als ſo:



Eine Bravourarie mit obligater Violine von Paër trug mehr Reifrock und Schleppe als jugendliche Wangen. „Wie gefällt Ihnen unſere neue Sängerin?“ fragte mein Nachbar, — „Eleganz in der Methode, reine Intonation und ein gehorſames mezza voce ſind viel in unſerer armen Zeit, und ich glaube“ —

„Apropos, haben Sie ſchon gehört“, fiel der zur Linken ein, „daß ein Verein deutſcher Sängerinnen zuſammengetreten, um die Preisfrage auszuſetzen, wie man mit geſchloſſenem Mund und ohne Worte auszuſprechen doch ganz vollkommen ſingen könne?“ —

Eben war ein Flötenkonzert beendet. „Ich wünſchte ſehr“, meinte der zur Rechten, „die Flöte hätte vorhin Violine geſpielt.“ — „Sie haben recht“ (der Linke), „ich höre gern Flöte, aber beſonders Pikkolo, die ſchneidet einem ſo recht wohltuend ins“ — Dabei ſchnitt der »Titus«chor ſo in mein Ohr — wir ſaßen ganz dicht bei den jungen Römern — daß ich die Worte des Empfindſamen verlor. Ich fand wieder, wie ſchwer die gute Herſtellung eines Opernenſembles im Konzertſaal iſt, ſoſehr ich mit der Wahl des heutigen einverſtanden war, das vom Repertoire der Bühne faſt verſchwunden. Der Mangel der Szenerie, der eignen Bewegung in der Handlung, hat einen kaum zu entäußernden Einfluß auf die geiſtige Wärme und Harmonie im Vortrage, und dadurch erhält auch leicht der techniſche etwas Erlahmendes, Wankendes.

Endlich iſt Francilla angekommen, welche durch die Kunſt mit Dir und Livia ſo eng vereinigt iſt. Deine Worte von München aus lebten in unſerm Gedächtnis. Du haſt recht, das iſt ein Demant vom reinſten Feuer, der zündet, wie er leuchtet, übergefährlich; eine Himmelsſtürmerin, die mit keckem Schritte grade aufs Höchſte losgeht. In ihrem Konzert hatte das ganze Publikum nur ein Geſicht, ein im echten Vollgenuß ſtrahlendes — und wie ſie alle mit zurückgepreßtem Atem lautlos horchten, als wollten ſie die Sirenentöne von ihren Lippen ſchlürfen, ſchien mir's, als hörte ich den Tick-Tack der Herzen und ſah heimliche Seufzer und ſeliges Lächeln über die Seelen ſchweben, — und ein alter Konto-

mann, der wie ein junger Raufbold hinter mir im Beifallsſturme losbrach, hatte wohl Grund dazu, denn er fühlte ſich ſeit zwanzig Jahren heute zum erſtenmal wieder an jene warme Jugendzeit voll glücklicher Liebesſchmerzen erinnert, und es war vielleicht die letzte poetiſche Strophe in ſeinem engen Leben. Als wir heimgingen, ſagte Raro, er möchte heut' um keinen Preis eine Sängerin ſein, die zugehört; Jonathan findet an ihr viel Ähnliches mit der Malibran; Floreſtan ſchimpfte wieder einmal auf das Zermoniell, „daß man nicht gleich mir nichts dir nichts um den Hals fallen dürfe" uſw.; Euſebius meinte ſehr einfältig, daß es doch Schuldigkeit wäre, ihr ohne weiteres das Davidsbündlerdiplom zuzuſchicken; — von mir kann ich Dir nur melden, daß ich am andern Morgen, als ich zu ihr ging, noch nicht wußte, was ich ſagen ſollte, und auch nicht weiß, was ich geſagt, es müßte denn in meinen Augen zu leſen geweſen, daß Schweigen auch eine Sprache. Kurz, im Augenblicke beneide ich Dich kaum um Dein Venedig mit ſeinen leuchtenden Fluten, mit ſeinen Frauen und Marmorpaläſten, — (obwohl Venedig um Dich).

Serpentin[552].

Dir noch etwas ins Ohr, eh' Floreſtan kömmt. Nach dem Konzerte der Francilla hörte ich, wie Jonathan zu jenem ſagte: „Irr' ich nicht, Herr Floreſtan, ſo ſah ich nach der Arie von Donizetti auf euern Backen etwas ſehr Naſſes." „Wohl möglich", erwiderte der, „aber Schweißtropfen waren's." Als wir aber zu Hauſe, hörte ich Floreſtan wütend auf ſeiner Stube auf und ab gehen, „o ewige Schande" (dies ſprach er in abgeriſſenen Perioden), „o Floreſtan, biſt du bei Sinnen, haſt du deshalb den Marpurg ſtudiert, deshalb das temperierte Klavier ſeziert, kannſt du deshalb den Bach und Beethoven auswendig, um bei einer miſerablen Arie von Donizetti nach vielen Jahren ſo etwas wie zu weinen? Und dieſer Jonathan ſieht's obenein! Hätt' ich dieſe Tränen, zu nichts wollt' ich ſie zerkratzen mit der Fauſt." Und hier ſetzte er ſich unter ſchrecklichem Lamentieren ans Klavier und ſpielte jene Arie ſo wirtshausmäßig, ſo lächerlich und fratzenhaft, daß er endlich ganz beruhigt zu ſich ſagte: „Wahrhaftig, nur der Ton ihrer Stimme war's, der mir ſo ins Herz ging!" — Ermiß aber daraus die göttliche Kunſt der Francilla!

30. Noten.

„Sage mir, wo du wohnſt, ſo will ich
dir ſagen, wie du komponierſt."
Floreſtaniſch.

Unter dieſer Aufſchrift beabſichtigen wir von jetzt an Notizen über Leben und Streben Lebender wie Verſtorbener einzuſtreuen, und zwar immer, nachdem kurz vorher eines ihrer Erzeugniſſe durch dieſe Blätter dem Leſer vorgeſtellt wurde. Mehr als ſonſt müſſen wir aber für dieſe Rubrik Geſtattung leichteſter rhapſodiſcher Abfaſſung vorausnehmen. Kann man doch kaum mit all dem geiſtigen Menſchen Schritt halten, geſchweige wenn man ſich auch noch den leiblichen aufbürdet. Wir tun es aber gern, und den Leſer ſoll es unterhalten. Erwarte man aber, wir bitten nochmals, keine gelehrten Durchführungen und Fugen, ſondern eben nur Anmerkungen, Noten; vielleicht werden ſie hier und da zu Klängen.

1.

J. B. Cramer mag ein Sechziger und kann kaum jemand berühmter ſein als er; denn wer hätte nicht die welthiſtoriſche Etüde in C geſpielt, und wir dünkten uns alle viel, als wir ſie konnten. — Sein Leben zeichnet nichts Beſonderes aus und iſt hoffentlich eine ſo treffliche Studie für das zukünftige, als er uns ſo viele in der Kunſt geſchenkt. Doch darf ich eine Erfahrung nicht verheimlichen, die ich ſogar an guten Köpfen gemacht, daß zu vieles Studieren ſeiner Etüden ängſtlich und befangen macht. Seinen andren Kompoſitionen geht das ab, was zur Vorzüglichkeit einer Etüde nicht weſentlich erfordert wird, Melodie und Schwung der Phantaſie. — Daß Clementi ſein Lehrer und Freund, iſt bekannt. In früheſten Jahren wählte er ſich London zum Wohnort und ſoll, wie ich höre, ſeine Mutterſprache, nur nicht in der Muſik, gänzlich vergeſſen haben. Seit einem Jahre lebt er als Rentier in München; er könnte getroſt eine Kunſtreiſe durch Deutſchland wagen, und ſtünde die C-Etüde allein auf dem Zettel, das Haus würde voll. — Auf die Art ſeines Klavierſpiels läßt ſich ſicher aus ſeinen Stücken ſchließen; doch ſoll auch er jenes Geheimnis der originellen Virtuoſität beſitzen, daß er nämlich etwas an ſich hat, was ihm niemand nachmachen und man auch nicht beim Wort benennen kann; es ſind dies oft leiſeſte Schattierungen, Wendungen, aber man hört ſie durch Türen hindurch. — Cramer genießt wie Moſcheles, ſein ihn hochehrender Freund, allgemeinſte Hochachtung in England, und wo in engliſchen Journalen von Muſik die Rede iſt, wird gewiß einer von beiden zitiert.

Die Firma J. B. Cramer als Muſikhandlung hat guten Klang; dem Falle, daß ſich ältere Virtuoſen mit Muſikgeſchäften befaſſen, begegnen wir in erſt vergangener Zeit ſehr häufig.

* * *

Über halbe oder gar keine Komponiſten Iliaden zu ſchreiben wäre wohl überflüſſig. Notiſt hebt alſo von den Rondoſchreibern nur die anſehnlicheren heraus und von dieſen wiederum nur die, von denen er weiß.

Über J. Benedikt enthält das Univerſallexikon von Schilling Ausführliches. Am Chriſtabend 1804 zu Stuttgart geboren; Schüler von Karl Maria Weber. Schon im 19. Jahre Kapellmeiſter in Wien. Langer Aufenthalt in Italien. Komponiert die Oper: »Portugieſen in Goa«. Der Artikel im Lexikon ſpricht u. a. „Seine Melodien ſind reich und fließend, wie ſie nur aus einer italieniſchen Quelle hervorgehen können: ſeine Modulationen leicht, oft angenehm überraſchend uſw.“; ſo richtig der Art. in der Hauptſache trifft, ſo konnte man an dieſer Stelle mit gutem Gewiſſen vor den ſämtlichen Epitheten lauter „nicht“ einſchieben. Doch das gehört in die Kritik und ſteht nur hier, weil es zu grell dem Ausſpruch dieſer Zeitſchrift widerſpricht. — In Neapel ging B. viel mit dem großen Violinſpieler Bériot um, mit dem zuſammen er an einer Oper für die Malibran ſchrieb, von der noch nichts Näheres bekannt. Noch vor einigen Wochen enthielten die deutſchen Zeitungen außerordentliche Berichte über das Aufſehen, das er in Paris und London als Klavierſpieler errege, als welcher er nach jedermanns Ausſpruche Vortreffliches leiſten ſoll. —

Hr. Enckhauſen iſt Schloßorganiſt in Hannover und am Goetheſchen Geburtstag, aber erſt 99 geboren. Das Univerſallexikon gibt einen ſehr auszeichnenden Bericht mit Details. Er wird als tüchtiger durchgebildeter Muſiker und Lehrer gerühmt.

Hr. Karl Haslinger in Wien iſt der einzige Sohn des weltbekannten Hrn. Tobias und ebenſo Erbe eines heitern glücklichen Kompoſitionstalentes. Gewiß muß man bedauern, daß der reiche muſikaliſche Mann der Muſe nur den Hof macht, d. h. als künftiger Beſitzer eines großen Geſchäfts Dilettant bleiben muß und will, — da in ihm wahre Künſtlerkeime zu liegen ſcheinen. Er mag ſehr gut Klavier ſpielen.

Über Hrn. K. W. Greulich vermag der Notiſt nichts mitzuteilen, als daß er größtenteils in Berlin und ehemals viel um Logier gelebt. Bemerkenswert der Idee halber ſind ſeine Etüden für die linke Hand allein. Iſt es auch nicht ſo ſchlimm, als wenn man auf einem Fuß tanzen lernen wollte,

ſo hat es immer etwas Komiſches und ſozuſagen Einfältiges, wenn die rechte Hand müßig zuſehen muß und gleichſam zu ſagen ſcheint: „Ich brauchte nur hinzutippen, und du brauchteſt dich nicht ſo abzumartern.“ Doch kann die Idee ausnahmsweiſe in Schutz genommen werden. Dabei fällt mir der Gedanke eines bedeutenden Komponiſten ein, der meinte, „daß es ihm immer ſpaßhaft vorgekommen, wenn ſich Violinvirtuoſen zwei- und dreiſtimmig abplagten, während die Orcheſtranten, die Violine in den Händen, ruhig daſtänden“. Nur iſt's (und nicht allein im Klang) ein ebenſo großer Unterſchied, wenn einer doppelſtimmig ſpielt, als wenn zwei einſtimmig.

Hr. O. Gerke iſt Muſikdirektor in Paderborn, Violinſchüler von Spohr, komponiert aber auch für Klavier. Irre ich nicht, ſo zeichnete er ſich ſchon als Knabe aus und war früh auf Kunſtreiſen. Er mag noch nicht 30 Jahre ſein. Als Violinſpieler iſt er einer von den vielen Guten, an denen man indes noch nichts eigentümlich Vollendetes gewahrt. Vor kurzem erſchien ein Heft Violinetüden ſeiner Kompoſition.

Hr. Jaques Schmitt komponiert ſozuſagen in die Millionen, und es fließt ihm gut, das Urteil dort iſt dem Notiſten aus der Seele geſchrieben. Sein Leben ſoll nicht ohne Intereſſe ſein, was künftige Geſchichtsſchreiber enthüllen mögen. Als Muſiklehrer wird er zurzeit als erſter in Hamburg genannt, geſucht und überaus geſchätzt.

Hrn. A. Schmitt hörte Notiſt 1829 in einem Konzert, was Paganini in Frankfurt gab: man kann ſich kaum größere Extreme denken. Sicher ſpielt er meiſterlich, aber überall guckt der Mann der Etüde durch, während in Paganinis Hand die trockenſten Übungsformeln zu Pythiaſprüchen aufflammen. S. lebt in günſtigſten Verhältniſſen und meiſtens am Rhein. Im letzten Jahre reiſte er lange in Holland und ward ſeinem Verdienſte nach allerwärts aufgenommen. Von der Oper »Valeria« iſt dem Notiſten noch nichts zu Geſicht gekommen.

Karl Mayer lebt als eine erſte muſikaliſche Notabilität und Muſiklehrer in St. Petersburg. Sein Vortrag Duſekſcher und Fieldſcher Kompoſitionen ſoll entzückend ſein. Ihm vorzüglich ſchreibt man die Erfindung oder wenigſtens häufige Anwendung und treffliche Ausführung des bebenden Tons zu, den man durch ſchnell auf der Taſte wechſelnde Finger erhält. Seine Tokkata in E-dur, die als Studie dieſer ſchönen neu gefundenen Eigentümlichkeit des Pianoforte dient, iſt überdies ein lieblicher Erguß eines gemüt- und geiſtreichen Künſtlers. Er hat ſich kein enormes Ziel geſteckt, es hängt aber voll Blumen.

31. Biographiſche Notiz über Klara Wieck[552].

Klara Wieck wurde am 13. September 1819 zu Leipzig geboren und erhielt von ihrem Vater, dem dortigen Klavierlehrer Friedrich Wieck, eine ſorgfältige muſikaliſche Erziehung, nach einer wenigſtens an ihr ſelbſt als vortrefflich bewährten Methode und mit ſteter Berückſichtigung der mächtigen Fortſchritte des Klavierſpiels in neueſter Zeit. Ohne daß ihr früh ſich entwickelndes Talent durch unmäßige Anſtrengungen überzeitigt oder ihr ebenſo zartes als lebendiges Gefühl durch Ermüdung abgeſtumpft worden wäre, ſpielte ſie dennoch ſchon in ihrem neunten Jahre mehrere Konzerte von Mozart und das A-moll-Konzert von Hummel mit Orcheſterbegleitung, aber nicht öffentlich, ſondern nur vor auserwählten Kennern und teilnehmenden Freunden — und zwar auswendig. Ein Jahr ſpäter, in welchem Zeitraume ihre muſikaliſche Ausbildung in theoretiſcher wie in techniſcher Hinſicht ſichtbare Fortſchritte gemacht hatte, begann ſie in ihrer Kunſt als Selbſtſchöpferin ſich zu verſuchen, ſie phantaſierte oft, ja täglich, und fing an, die Eingebungen ihres Genius feſtzuhalten und künſtleriſch auszuarbeiten. Mehrere dieſer Erſtlingskompoſitionen erregten die Aufmerkſamkeit Paganinis, der damals Konzerte in Leipzig gab und dem täglich reicher aufblühenden Talente des begabten Kindes ſeine ganze Teilnahme ſchenkte. Die beglückte Schülerin war faſt immer in der Begleitung des bewunderten Meiſters, ſie wohnte allen ſeinen Konzerten bei und übte ihr Talent mit ſo raſtloſem Eifer und ſo ſteigendem Erfolge, daß Paganini ſchon damals und wiederholt in ihr die ausgezeichnete und eigentümliche Klaviervirtuoſin verkündete. Dem Plane ihrer Erziehung nach trat Klara Wieck damals nicht öffentlich auf; erſt ſpäter in ihrem elften Jahre geſchah dies und eigentlich mehr verſuchsweiſe zu Leipzig, Weimar, Kaſſel und Frankfurt a. M., an welchen Orten ſie, außer größeren Werken von Pixis und Moſcheles, auch Kompoſitionen von Chopin öffentlich vortrug und ihnen dort ſchnellen Eingang verſchaffte. Im 12. Jahre beſuchte ſie Paris, zunächſt um Chopin, Kalkbrenner und Liſzt zu hören und aus ihren Leiſtungen neuen Stoff und neue Anregung zu eigenem Wirken zu ſchöpfen. Durch die liebevolle und ſchmeichelhafte Aufnahme, mit der man ihr und ihren Verſuchen in muſikaliſchen Privatzirkeln entgegenkam, ermutigt, veranſtaltete ſie am 12. April 1832 ein öffentliches Konzert, wo ſie vor einer ebenſo gewählten als zahlreichen Verſammlung unter anderen Leiſtungen auch über zwei ihr aufgegebene

Themas mit dem glücklichſten Erfolge improviſierte. Letzteres hat ſie ſpäter, — nachdem ihr muſikaliſches Urteil ebenſo ſtreng geworden war, als ihr Geſchmack ſich geläutert und ihre Kunſtfertigkeit ſich ausgebildet hatte, — nie mehr öffentlich und ſelten nur in ſehr kleinen Privatzirkeln, auf unerwartete Aufforderung, alſo im ſtrengſten Sinne des Wortes unvorbereitet getan. — Der plötzliche Ausbruch der Cholera in Paris machte ihrem dortigen Aufenthalte ein ſchnelles Ende. Sie kehrte nach ihrer Vaterſtadt zurück, wo ſie mehre Jahre in ſtiller Zurückgezogenheit, mit ernſten Studien, namentlich der Kompoſition, beſchäftigt, ohne öffentliche Wirkſamkeit zubrachte und den vortrefflichen Unterricht des damals in Leipzig, jetzt in Riga angeſtellten Muſikdirektors Heinrich Dorn genoß. Erſt in neueſter Zeit hat ſie die öffentliche Laufbahn wieder betreten, und ihre Konzerte zu Leipzig, Dresden, Berlin, Hamburg und anderen nordiſchen Städten, wo ſie, außer den Werken älterer Meiſter, auch die weniger bekannten Kompoſitionen von Chopin, Henſelt und Robert Schumann dem größeren Publikum vorführte, begründeten den Ruf der jungen Künſtlerin, der hier in Wien, der muſikaliſchen Hauptſtadt Deutſchlands, einen ſo reichen Zuwachs, eine ſo verläßliche Beſtätigung erhielt.

Die Methode, nach der Klara Wieck von ihrem fünften Jahre an gebildet wurde, und welche ihr Lehrer in einem nächſtens zu erſcheinenden Werke öffentlich der muſikaliſchen Welt vorlegen wird, zeichnet ſich unter andern Eigentümlichkeiten auch dadurch aus, daß der erſte Unterricht ohne den Gebrauch der Noten gegeben wurde. Erſt in ihrem ſiebenten Jahre, nachdem ſie eine tüchtige Mechanik erlangt, Gehör und Taktgefühl ausgebildet, alle Tonarten und Grundakkorde gelernt, Tonleitern in allen Richtungen geübt hatte und über 200 kleine eigens für ſie geſchriebene Etüden mit tadelloſer Fertigkeit und Richtigkeit ſpielen und mit Leichtigkeit in alle Tonarten transponieren konnte, lernte ſie bei ſolchen Vorkenntniſſen natürlich mit ungemeiner Schnelligkeit die Noten kennen und leſen und ſpielte, mit Umgehung aller Elementarübungsſtücke, Etüden von Clementi, Cramer, Moſcheles, Sonaten von Mozart, die leichteren und faßlicheren von Beethoven und andere Tonſtücke, welche einesteils dem Geiſte und der Phantaſie eine tiefere, ernſtere Richtung zu geben, und andererſeits eine natürliche, regelrechte Applikatur zu fördern geeignet waren. Eine unausgeſetzte, ja tägliche, aber nie bis zur Ermüdung oder gar Erſchöpfung getriebene Übung kam dieſer ſtrengbeobachteten Unterrichtsmethode zu Hilfe; beide vereint bewirkten die, wenn auch

ſchnelle, doch nicht übereilte Ausbildung ihres Talentes, ohne dem körperlichen Gedeihen der jungen Künſtlerin entgegenzutreten oder das heitere Glück ihrer Jugend durch übermäßige Anſtrengung und daraus entſpringende Kränklichkeit zu trüben. —

32. Mozarts Originalpartitur des Requiem.

— Die wichtige Mitteilung, auf die ich Sie in meinem vorigen Briefe vorbereitete, beſchränkt ſich auf die Tatſache, daß Mozarts eigenhändig geſchriebene Partitur des Requiem vor kurzem aufgefunden worden und in den Beſitz der hieſigen kaiſerl. Bibliothek gekommen iſt. Ich habe mir noch keine Einſicht von der Partitur verſchaffen können, von Mozarts eigenem Sohn aber erfahren, daß ſie unbeſtritten von Mozarts Hand, durchaus vollſtändig und, bis auf die unbedeutende Abweichung eines Taktes, Note nach Note mit der vorhandenen übereinſtimmt. Der Gottfr. Weberſche Streit zerfällt ſomit. Hr. Hofrat v. Moſel wird übrigens im nächſten Monat eine beſondere Broſchüre über den glücklichen Fund veröffentlichen, worin der Leſer das Genauere nachleſen kann.

Gleichzeitig mit dieſer Sache iſt vor einigen Wochen hier etwas Sonderbares, auch Mozart Betreffendes vorgekommen, was ſich ebenfalls aufklären wird. Ich muß hier etwas weiter ausholen: Derſelbe Graf Walſegg in Steiermark, der das Requiem bei Mozart beſtellt, hatte ſich früher von Mozart auch Quartetten ſchreiben laſſen, mit der ausdrücklichen Bedingung, daß ihm, dem Grafen, das Eigentumsrecht verbliebe, wie, daß die Sache überhaupt möglichſt geheimgehalten werde. Warum er gerade darauf drang, wird leicht begreiflich, wenn man erfährt, daß der Graf den nicht genug anzuerkennenden Geſchmack hatte, Mozarts Arbeiten für ſeine eigenen auszugeben, wie er auch ſpäter mit dem Requiem gemacht. Nach dem Tode des Grafen mag denn der Bediente oder Kammerdiener, der die Arbeiten bei Mozart beſtellt, wieder an die Quartetten gedacht und nachgeſucht haben. Kurz, vor wenig Wochen meldet ſich hier ein übrigens unbeſcholtener Mann, der Schwiegerſohn jenes Kammerdieners, und erbietet ſich, ſie vor einem Kennerkreiſe zu Gehör zu bringen. Einige der vortrefflichſten Quartettſpieler der Reſidenz werden zuſammengebeten, die Quartetten wie Heiligtümer ausgepackt; man war natürlich im höchſten Grad geſpannt. Ein Satz nach dem andern geht vorüber.

Es schien den Anwesenden in der Musik selbst kein Grund vorhanden, sie für Nicht-Mozartisch zu halten. Während der ganzen Zeit hatte sich aber ein älterer Herr, ein tüchtiger Musikkenner, auffallend unruhig gezeigt, bis er sich entfernt, nach Hause fährt und nach wenigen Minuten die eben gespielten Quartette — gedruckt zurückbringt. Man denke sich die Überraschung! Nur mit Mühe und um die Gesellschaft nicht zu verstimmen hielt der Wirt vom Haus den Fremden ab, den Besitzer der angeblichen Mozartquartette, der übrigens über jeden Gedanken an eine absichtliche Täuschung erhaben sein soll, zu enttäuschen. Tags darauf wird es ihm indes von anderer Seite beigebracht, worauf er natürlich sehr in Trauer geraten, jedoch keineswegs die Hoffnung aufgegeben, Mozarts eigene Handschrift später beizubringen.

Die Quartetten sind aber unter dem Namen: Wikmanson, einem Schweden, glaub' ich, bei Breitkopf und Härtel erschienen und J. Haydn zugeeignet. Ich mache die Leipziger Kunstfreunde darauf aufmerksam. Der Hauptbeweis für die Echtheit müßte natürlich in der Musik selbst liegen[553a]: eine solche Meisterhand verleugnet sich nicht, auch nicht unter den Umständen, unter denen sie arbeitete[553a]. Würde nun aber Mozarts Handschrift beigebracht, so wäre wohl kein Zweifel, daß sie auch von ihm wären. Jedenfalls wird sich der Mann zeigen, wenn er sie gefunden hat. Bis dahin müßte man aber den Schweden für den Verfasser halten, und es träte hier der andere Fall ein, daß man die Arbeit eines unbekannten Komponisten für die eines Meisters genommen hätte, während beim Requiem die umgekehrte Täuschung stattfand. Der Himmel bewahre uns nur vor weiteren Irrtümern[554].

Wien, den 30. September 1838.

---

33. Die Verschwörung der Heller[555].

Romanze in Prosa.

Von Florestan.

Das Volk der Moneten ist ein weithin bekanntes. Ihre Bedeutung in der modernen Welt, die merkwürdigen Schicksale einzelner Stämme, die kaum zu verfolgenden Irrfahrten der einzelnen, ihre geheimnisvollen Wanderungen von Palästen zu Hütten, über Land und See — wer über alles dies nachgedacht, wird zugeben müssen, es verlohne sich des Stu-

diums der Geſchichte dieſes Volkes, ſeines Charakters und vor allem ſeiner Sprache. Von den tauſend abenteuerlichen Geſchichten, die ich von ihnen weiß, erzähle ich heute nur eine: Die Verſchwörung der Heller gegen die Goldſtücke.

Es war einmal ein Heller, dem war's nicht recht, daß er kein Goldſtück war. In dem immens bevölkerten Staat, dem er angehörte, war ſein Zeichen 0,1. Wir wollen ihn der Kürze halber auch ſo nennen. 0,1 war, wie geſagt, ein geborner Heller. Schon von früher Jugend war es ſein höchſter Wunſch, nur einmal in die Nähe eines Fürſten zu kommen. Einmal ſchon ganz nahe daran, erkannte ihn der Fürſt und warf ihn unwillig wieder einem Armen in den Hut. Von da an bemächtigte ſich des 0,1 ein ungemeiner Haß gegen alles, was mehr war denn er. Hätte übrigens der Fürſt das ſeltſame Gepräge unſers Helden genauer betrachtet, wer weiß, ob er nicht das ſkurrile Monſtrum in ſein Münzkabinett aufgenommen. Die Vorderſeite von 0,1 zeigte nämlich einen Doppelkopf, von dem der eine genau einem Don Quixote, der andere einem Stück Böſewicht ähnlich ſah. Auf dem Revers ſtand aber mit großen Buchſtaben: Omnia ad majorem Dei Gloriam. Die letzte Inſchrift auf dem kleinen Ding nahm ſich aus ungefähr wie jener Rieſenorden, den einmal ein launiger König ſeinem eitlen Narren zur Strafe umgehangen, und den er an einem großen über den ganzen Korpus weggehenden Bande nun ſein Lebelang hinter ſich herzuziehen hatte.

Das bisherige Leben von 0,1 war bis hierher im ganzen ein einſames, kontemplatives. Niemand wußte von ihm. Später war er durch Zufall in einen Klingelbeutel und von da in die Taſche eines Geiſtlichen gekommen, mit dem er ſogar einmal die Kanzel betreten. Es war doch etwas. Denn eine ungemeſſene Eitelkeit, ein unbezwingliches Verlangen, in die Kreiſe Größerer und Mächtigerer zu gelangen, waren, wie geſagt, hervorſtechende Charaktereigenſchaften unſers Helden.

Ein Zwiſchenfall ſtachelte ſeinen Mut nur noch mehr in die Höhe. Eine ſchöne Dukatin hatte ſich in den Schatz des Diakons verirrt; ihre wunderſchöne helle goldene Stimme machte das größte Aufſehen, und oft in Nächten erklang ſie durch die Stille der Pfarrwohnung und entzückte alle Moneten, die da aufgehäuft lagen. Heller ſah, hörte, verliebte ſich in ſie, und er warf ſich nun eifrig auf die Muſik aus doppelten Gründen, einmal, weil ſie gerade Mode in der Nation war, die von jeher ein großes Klangtalent hatte, dann auch, weil er ſo der ſchönen Dukatin näherzurücken, ihr ſogar durch öffentliche Lobeserhebungen nützen

zu können glaubte; denn etwas mußte er doch jedenfalls von der Höhe und Tiefe der Töne verſtehen, um ſich darüber auslaſſen zu können.

Nirgend aber wütet das Schickſal wohl grimmiger als in der Münzenwelt; kaum daß ſich ein paar Individuen flüchtig kennen gelernt, reißt eine unerbittliche Hand die Befreundeten auseinander. Der Glücklichen, die ſehr lange miteinander verkehren, beieinander ruhen dürfen, gibt es nicht zu viele. So ward auch 0,1 von der ſchönen Sängerin bald getrennt und kam in die Privatkaſſe eines ſchwäbiſchen Bürgersmannes. Aber das Bild der Sängerin wich nicht aus ſeinem Kopfe; er entwarf allerhand Pläne, ſich bei ihr wieder in Erinnerung zu bringen, und kam endlich auf den kühnſten, auf ein Buch, auf ein »Univerſal-Zentral-Lexikon aller denkwürdigen Münzen, ihrer Kurſe, ihrer Schickſale uſw. uſw.« — Kupfer verſteht zu raſſeln, und 0,1 ließ es in Geſellſchaft einiger anderer nicht daran fehlen, ſein Unternehmen in der Welt bekanntzumachen, für das er auch einige gehenkelte Talerſtücke und Schaumünzen zu intereſſieren verſtand[556]. Das Buch ſchwoll mit der Zeit zu einem rieſigen an, und das allgemeine Urteil lief dahinaus, es vereinige ſo viel Gutes und Schlechtes, vermiſche Dummes und Wahres in ſo lächerlicher Weiſe, wüßte ſo wenig über den gegenwärtigen Zuſtand des Münzenweſens, daß nur unſere Nachkommen zu bedauern wären, die ſolchen Büchern etwa Glauben ſchenkten. Namentlich zeichneten ſich 0,1' eigne Artikel aus durch eine gelehrte dunkle Geſpreiztheit, die an Theophraſtus Paracelſus Bombaſtus ab Hohenheim erinnerte, der man es anſah, der Verfaſſer ſuche Gegenſtände zu erforſchen, die er nie vor Augen gehabt. Auch unparteiiſch war der Foliant nicht ſonderlich (und wie konnt' er das); ſo war z. B. ein Freund des Heller, auch ein Heller, unmäßig gelobt, während der und jene ſeltene Karls- und Auguſtdor aus dem und jenem Jahre gar nicht genannt war uſw. uſw. Was aber den ſchlimmſten Schatten auf 0,1 warf, war, daß er im Arbeitsfeuer ganze fremde Aufſätze für ſeine eignen angeſehen, mit andern Worten, daß er wie ein Rabe tapfer zuſammengeſtohlen, überallher, auch Schlechtes und Mittelmäßiges nicht verſchont, um ſo leichter der Entdeckung zu entgehen.

Die Sache endigte nicht gut; der Verleger des Lexikons ſchrieb gegen ſeinen eignen Redakteur, die ins Unternehmen gelockten einzelnen Schau- und gehenkelten Talerſtücke zogen ſich einzeln zurück; es gab Zank über Zank. Die Senſation, die das Buch auf die Gebildeten und Mächtigen des Adels hervorbringen ſollte, war auch nicht die gehoffte. Im

Gegenteil, man ſagte ſich offen: Einem Heller ſteht kein Urteil über den Louisdor zu.

Dies brachte den 0,1 immer mehr gegen die Goldſtücke auf, und ſchon da ſtiegen in ihm allerhand Pläne auf, wie ſie am beſten aus der Welt zu ſchaffen ſeien. Auch Pläne andrer Art in Menge fuhren ihm durch den Kopf; er ſchrieb Bücher über Bücher, machte aus dem Lexikonfolianten einen Oktavband, aus dieſem eine Taſchenausgabe, er machte Operntexte, er erläuterte Bibelſtellen, er wäre gern Theaterintendant geworden, er wollte eine Muſikhandlung errichten. Von allen dieſen gewann endlich der die Oberhand, einen „Verein gegen das Betteln“ zu gründen; denn ſo glaubte er am erſten aus der niedrigen Sphäre zu kommen, in der er nun einmal feſtſaß. Der Verein war bald konſtituiert; Ehrenmitglieder wurden ernannt (korreſpondierende verſtanden ſich ohnehin); es wurde ihnen erklärlich gemacht, wie nur durch ſolche Maßregeln ein allgemeiner Wohlſtand befördert, der Stolz und Reichtum einiger Hochmütigen gebrochen würde. Die Ehrenmitglieder ſelbſt wurden es nur unter der Bedingung, daß ſie auf eine herauszugebende „Zeitung“ abonnieren mußten. Ein mitleidiger Großer ließ ſich auf „ſubmiſſeſtes“ Anſuchen des Hellers ſogar herab, ſelbigen vergülden zu laſſen und ihm den Titel eines „gefürſteten Hellers“ beizulegen[557], kurz, Nulleins jubelte.

Freuden und Leiden wechſelten jetzt in dem Leben unſers Helden; nur dahin konnte er es trotz der Vergüldung und des Titels nicht bringen, daß ihn die Goldſtücke für ihresgleichen genommen hätten. Hätte ihn ein einziger einmal „Bruder Louisdor“ angeredet, er wäre der Glücklichſte geweſen; ja eine bloße Verkennung konnt' es ihn ſchon machen.

Je klarer bald der eigentliche Zweck des Gründers des „Bettelvereins“ wurde, — je mehr man ſah, wie es dem Heller in der Reibung mit edlerem Metall nur um ſeinen eignen Glanz, wie es ihm nur um Ehrenmitglieder, d. h. Abonnenten ſeiner Zeitung zu tun war (am liebſten hätte er gleich die ganze Welt zum Ehrenmitglied gemacht), — je mehr zerfiel der Verein in ſich ſelbſt, und der gefürſtete Heller befand ſich bald wieder unter ſeinesgleichen, und namentlich verſchmolz er in Freundſchaft mit einem plumpen groben Dreierſtück, welchem Bunde ſich ſpäter, wenn auch nur im geheimen, ein außer Kurs geſetzter Gulden anſchloß. Denn nirgends in der Welt gilt der Spruch „Gleich und gleich geſellt ſich gern“ mehr als in der Münzenwelt. Oder ihr hättet nie die Unruhe eines Louisdors bemerkt, wenn er ſich zufällig in niedriger Geſellſchaft befindet, wie er ſich bald davon-

macht und nicht ruht, bis er wieder unter ſeinesgleichen und in die prächtige Umgebung gekommen, die ihm von Haus aus gebührt? Zwar er kann auch oft Glück ſtiften in der ärmlichen Hütte des Bauern; viel öfter aber Unglück. Kurz „Gleich und Gleich geſellt ſich gern".

Wir müſſen uns das Gepräge der andern Bundesgenoſſen unſers 0,1 etwas genauer betrachten. Auf der Vorderſeite des erſtern befand ſich ein ungeheurer Goliathskopf, deſſen Ausdruck ſich zwiſchen Dummheit und Auswendig-gelernt-haben ſchalkhaft hin und her wiegte: auf der Kehrſeite ſtanden die Worte: „Ich bin mir ſelbſt der Höchſte." Der andre zeigte ein ganz entgegengeſetztes Geſicht, einen ſchlau-ſchmunzelnden Jeſuiten auf der Vorderſeite, auf der hintern einen von einem ſtarken Winde bewegten Mantel mit dem bekannten: I. H. S. V.

Wir kommen jetzt dem eigentlichen Zeitpunkte der Verſchwörung immer näher. Auf den vielen Kreuz- und Querzügen, die 0,1 und der Dreier im Lande herum machten, begegneten ſie ſich denn einmal in einer Weinſtube. Sie waren außer ſich vor Freude; denn ſie hatten früher ſich noch nicht perſönlich geſehen und kannten ſich nur aus ihren Schriften. Dreier war nämlich ein leidenſchaftlicher Anhänger des alten Münzweſens, namentlich des niederländiſchen: ihm war nichts recht an der Neuzeit; am liebſten hielt er ſich bei recht verrußten, kaum noch kennbaren alten Münzen auf und hatte über eine erſt jetzt entdeckte ſogar ein Schriftchen ediert. Die neuen Freunde verſchlangen ſich einander beinahe vor Achtungsbezeugungen, obgleich im Grunde keiner von dem andern viel hielt, beide nur in ihrem Haſſe gegen das übermütige Gold zuſammentrafen. Sie waren ſo glücklich, die ganze Nacht nebeneinander liegen zu dürfen, wo ſich dann ungefähr folgendes Geſpräch entſpann:

Der Heller: „Bruder, das hochmütige Weſen einiger Goldſtücke fängt an, mir nach und nach fürchterlich zu werden."

„Bruder, auch mir", entgegnete der Dreier.

0,1: „Hab' ich nicht alles getan, unſern Stand zu Ehren zu bringen? Hab' ich nicht hundert ſchlafloſe Nächte zugebracht? Iſt mein »Univerſal-Zentral-Lexikon« nicht vom Tajo bis zur Newa bekannt? Und was hab' ich davon? Überall Verkennung, nichts als —." Hier weinte der gefürſtete Heller einige bittere Tränen; aber ſich ſchnell in die Höhe richtend ſetzte er hinzu: „Bruder, es muß ſehr anders werden."

Der andere ſann lange nach; in dieſem Goliathkopfe erſchienen Gedanken nur wie Zugvögel, alle Jahre zweimal höchſtens. Am liebſten

aber träumte er von vergangenen Zeiten und donnerte nur zuweilen wie aus dem Schlafe fahrend einen Fluch auf die Jetztwelt.

Der Heller fuhr leiſer fort, da ihm jener nicht antwortete: „Bruder — eine Verſchwörung — —.“ Er flüſterte immer leiſer; ich hörte nur noch die letzten Worte: „— und dann, wenn wir oben auf dem Throne ſitzen, dann ſoll dies verhaßte Gold unſre Füße blank ſcheuern, und wir wollen uns erfaben an ſeiner Erniedrigung, und du wirſt mein erſter Sovereign.“

„Aber“, entgegnete vergnügt der andere, „einen Degen und Perücke beding' ich mir aus, wie bei meinen geliebten niederländiſchen hohen Ahnen. Und dann noch, Freund: wollten wir nicht den Ex-Jeſuiten mit in das Komplott ziehen — —?“

Er ſetzte dies dem Heller genauer auseinander. Jener gab nur ungern nach, „denn der Schlaukopf könne ihnen leicht über ihre eigenen wachſen“. Endlich aber ſchlug er, ſchlugen beide ein. Der Plan des Angriffs gegen das Gold wurde noch erwogen, Stunde und Ort beſtimmt. Man ſchied in der freundſchaftlichſten Aufregung.

Der gefürſtete Heller machte jetzt die letzten und höchſten Anſtrengungen und bot alles Kupfer, deſſen er im Lande anſichtig wurde, zum Kampf gegen das Gold auf. Die Verſchwörung ſollte in —, als dem verhaßteſten Orte, wo das meiſte Gold verſammelt war, ausbrechen; man wollte es da in Maſſe angreifen, hoffte es durch die Laſt des Kupfers ganz zu zerdrücken, in jedem Falle gehörig zu entſtellen.

Eines Abends — ſo erzählte mir ein gütiger, ſehr reicher Mann — als ich mich kaum ſchlafen gelegt, höre ich in meinem Kabinett, wo meine wenigen Koſtbarkeiten beieinander liegen, ein ſonderbares grobes Gepoltere, und zwiſchenhindurch fröhliche Klänge wie von Goldſtücken. Ich leuchte in die Stube und habe da einen komiſchen Anblick.

Ein Haufen meiſtens alter außer Kurs geſetzter Kupfermünzen wälzt ſich ſchreiend und ſchimpfend nach einem Kranz offen daliegender ſchöner Goldſtücke zu, zwiſchen denen auch einige Perlen und Edelſteine lagen. Mir war es zunächſt um die letzteren zu tun, die ſich weniger verteidigen, leicht beſchädigt werden könnten. Mit Gold hat es ſchon weniger Gefahr. Offenbar war es die Abſicht des groben Kupfers, meine Lieblinge anzugreifen, die lachend dem Heerzuge entgegenſahen. Endlich wird mir das Lärmen und Toben zu toll; ich werfe das Kupfer in ſeine Kiſte und ſetze es in die eine Schale meiner Geldwage und das Gold in die andere.

„Lumpenpack, ſeht, was ſeid ihr?“

Da zog das wenige Gold das Kupfer lachend und deckenhoch in die Höhe, daß Wage und Kiſte polternd herunterfielen und das erſchrockene Kupfer ſich unter Tiſch und Stühle zitternd verkroch. Es war ein luſtiger Anblick.

Was weiter aus den Haupträdelsführern geworden, weiß ich nicht. Der Ex-Gulden ſoll, Pläne brütend, in einem Jeſuitenkloſter feſtſitzen; den vergüldeten Heller will man in einem Kaufladen als Rarität mittendurch feſtgenagelt geſehen haben, wie man es mit falſchem Gelde macht; der Dreier aber ſoll ſich unweit Berlin in der Sandwüſte dort verloren haben.

---

34. [Entgegnung an Griepenkerl über Berlioz.]

»Ritter Berlioz in Braunſchweig« heißt der Titel einer Broſchüre von Wolfg. Rob. Griepenkerl, in der neben Berlioz unſere Zeitſchrift beinahe die Hauptrolle ſpielt, die einer Angeklagten nämlich. Es wird ihr Indifferentismus gegen den franzöſiſchen Komponiſten, einzelnen der Mitarbeiter, die über ihn berichtet, Kurzſichtigkeit und Philiſtroſität, mir ſelbſt auch fragend vorgeworfen, warum ich nicht die Feder für den in Deutſchland vielfach Beleidigten ergriffen. Darauf läßt ſich unſchwer antworten. Unſer liebenswürdiger Berliozritter, den die Zeitſchrift ſeit Jahren ſchon zu ihren Mitarbeitern zählt, ſcheint dieſe dennoch wenig zu kennen. So finden ſich (er glaube mir aufs Wort) in den früheren Jahrgängen Berichte aus Paris die Menge über Berlioz, desgleichen eine viele Nummern durchlaufende Kritik über ſeine erſte Sinfonie von mir, der niemand wenigſtens den Vorwurf der Teilnahmloſigkeit machen kann, desgleichen über die Ouvertüre zu »Waverley«, nicht minder ein begeiſterter Artikel von Lobe über die zu den »Femrichtern«, ebenſo ein ähnlicher über die »Romeo-Julie«-Sinfonie, — mit einem Worte, über alles von Berlioz bisher Erſchienene (die »Lear«-Ouvertüre ausgenommen, die indes in Deutſchland wenigſtens noch nicht gedruckt) und über vieles Nicht-Erſchienene hat die Zeitſchrift berichtet. Will alſo Hr. Griepenkerl mein Urteil erfahren, ſo ſchlage er nur nach. Gegen manches, ich geſteh' es, würde ich freilich jetzt weit verdammender auftreten; die Jahre machen ſtrenger, und Unſchönes, wie ich es wohl in den Jugendarbeiten Berlioz' gefunden und, glaub' ich, auch nachgewieſen, wird mit

der Zeit nicht ſchöner. Doch auch das hab' ich geſagt; es ruht ein göttlicher Funke in dieſem Muſiker, und gewünſcht, das reifere Alter möge ihn läutern und verherrlichen zur reinſten Flamme. Ob dies in Erfüllung gegangen, weiß ich nicht; denn ich kenne von den Arbeiten aus Berlioz' reiferem Mannesalter nichts, und es iſt noch nichts davon erſchienen. Und deshalb, und weil Hr. Berlioz hier in Leipzig nur von ſeinen älteren, in der Zeitſchrift ſchon ſo oft beſprochenen Kompoſitionen aufführen ließ — ein Offertorium ausgenommen, das indes nur ein Bruchſtück ſeines großen Requiem — ſchien mir ein wiederholtes Mitſprechen meinerſeits unnötig, und andere wollen ja auch ſprechen, und eine Zeitſchrift darf gar wohl auch verſchiedene Anſichten bringen. Sind aber die Partituren erſt da, die »Romeo-Julie«, die »Harold«-Sinfonie und das andere, von denen uns Hr. Griepenkerl ſo Wunderbares erzählt, ſo wird die Zeitſchrift, wie ſie die erſte war, die Berlioz' Jugendarbeiten in Deutſchland bekanntmachte, gewiß nicht die letzte ſein, die ſeinen ſpätern gleiche Aufmerkſamkeit zollen wird. So viel, um den höchſt ungerechten Vorwurf des Indifferentismus von uns abzuwehren, der uns kurios genug von einer Seite kam, von der er am wenigſten zu erwarten war. Aber der trunkene Schwärmer fordert überall zuviel: der leiſeſte Zweifel an der Hoheit ſeines Ideals macht ihn zum Fanatiker. Wir Muſiker aber halten uns zuvörderſt an die Noten, und ehe wir ſie, zum Ganzen vereinigt, für ein Meiſterwerk erklären, verlangen wir Rechenſchaft von jeder einzelnen. Darum auch wird ein Kampf, wie ihn die Broſchüre wünſcht, für jetzt unmöglich ſein, weil uns ja aller Grund und Boden fehlt — die Partituren. Sind ſie aber gedruckt, ſo werden wir, wie geſagt, auch mitſprechen, und man ſoll uns als dieſelben Feinde der Philiſtröſität, aber auch des dilettantiſchen Enthuſiasmus finden, als die wir uns ſeit Entſtehung der Zeitſchrift, denken wir, oft genug bekannt. Möge übrigens die kleine Schrift geleſen werden; ſie enthält manch blitzenden Gedanken und konnte auf ſo vieles Unwürdige, Ignorantenhafte, was neuerdings über Berlioz in Deutſchland geſchrieben worden iſt, gar nicht ausbleiben. Dem merkwürdigen Künſtler aber ſchlage, was um ihn vorgeht, alles zum Beſten aus, wie Goethe ſagt im »Taſſo«:

„Ruhm und Tadel
Muß er ertragen lernen, ſich und andre
Wird er gezwungen, recht zu kennen[558]."

35. Kurioſum,

den engliſchen Nationalkanon: „Non nobis Domine“ betreffend.

In einem früheren Bande dieſer Zeitſchrift blätternd, ſtieß ich Seite 159 des 3. Bandes auf folgende Stelle in einer Korreſpondenz aus London: „Nach Aufhebung der Tafel“ — (es iſt von einem Abſchiedsmahl für den damals aus England ſcheidenden Cramer die Rede) — „wurde als Tiſchgebet „Non nobis domine“ mit vielem Ausdruck geſungen. Man ſingt dieſen berühmten von William Byrde vor ungefähr 300 Jahren komponierten Kanon für 3 Stimmen bei allen öffentlichen Gaſtmählern. Bei einer vollen Sängerzahl iſt der Effekt wahrhaft impoſant. Er iſt ſo kurz, daß ich Sie bitte, ihn Ihren Leſern mitzuteilen.“ Auf Seite 160 folgt nun ein Abdruck des Kanons, und wir laſſen ihn hier unter Nr. 1 unten noch einmal abdrucken.

Zufällig hatte nämlich Einſender dieſer Zeilen, kurz bevor er obige Notiz las, das 16. Heft der alten Breitkopfſchen Ausgabe von Mozarts Werken in den Händen gehabt und darin Seite 80 den unter Nr. 2 unten gleichfalls abgedruckten Kanon gefunden.

Dieſe Kanons ſind nun, wie man auf den erſten Blick ſieht, bis auf das in dem engliſchen Exemplar im 10. Takte — des in der 2. Stimme folgenden c halber — hinzugefügte Aufhebungszeichen vor f — genau dieſelben.

Wer iſt nun der Verfaſſer des Kanons? Iſt die Myſtifikation in England geſchehen, oder, wenn der Kanon von W. Byrde iſt, haben die Herausgeber des Mozartſchen Nachlaſſes den Kanon in einer Abſchrift von Mozarts Hand wirklich gefunden und in gutem Glauben, er ſei von ihm komponiert, in die Ausgabe aufgenommen?

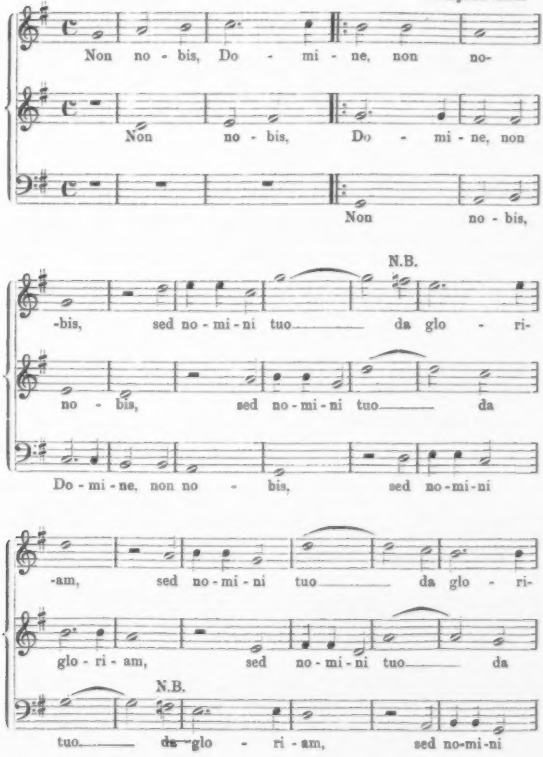
Der Meinung des Einſenders nach kann der Kanon von Mozart ſein, ja iſt vielleicht wirklich von ihm; die melodiſche Haltung, die Auffaſſung des deutſchen Textes, die meiſterliche Faktur des ganzen Stückes deuten auf Mozart. Aber auch das Gegenteil iſt denkbar.

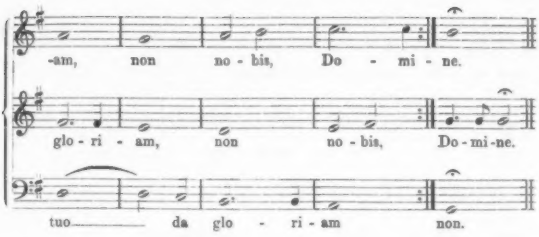
Zunächſt würden wir nun die Redaktion der engliſchen Muſikjournale, namentlich die der „musical world“ nachzuſpüren erſuchen, ob der Kanon ſchon vor Mozarts Wirken als Komponiſt, alſo dann vor dem Jahre 1765 in England irgendwo geſungen oder im Druck erſchienen iſt. Mit dieſem Beweiſe hätte England gewonnen. Gelingt ihm aber dieſer nicht, ſo ſei uns wenigſtens ein Zweifel in W. Byrdes Autorſchaft erlaubt. Wir

werden, ſobald uns von England aus etwas Genaueres mitgeteilt wird, den Leſern der Zeitſchrift darüber Rechenſchaft zu geben in keinem Falle verfehlen[559]. —

Nr. 1.

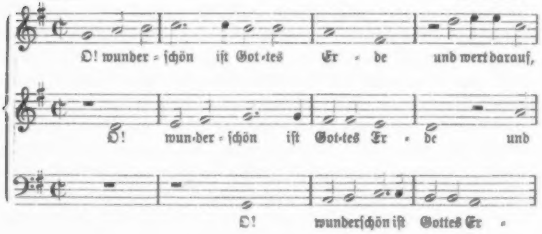
W. Byrde 1590.

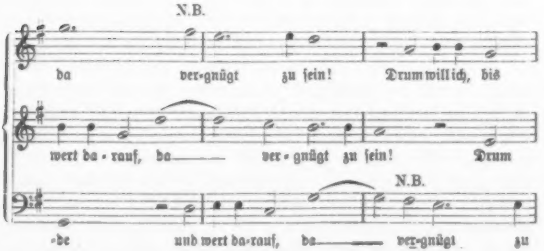


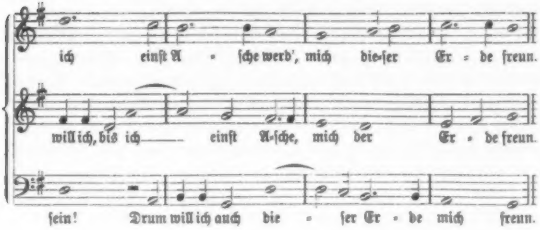


Nr. 2.

Canon. v. Mozart.







36. Neue Bahnen[560].

Es ſind Jahre verfloſſen — beinahe ebenſo viele, als ich der früheren Redaktion dieſer Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf dieſem an Erinnerungen ſo reichen Terrain einmal hätte vernehmen laſſen. Oft, trotz angeſtrengter produktiver Tätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erſchienen, eine neue Kraft der Muſik ſchien ſich anzukündigen, wie dies viele der hochaufſtrebenden Künſtler der jüngſten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreiſe bekannt ſind[561]. Ich dachte, die Bahnen dieſer Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müſſe nach ſolchem Vorgang einmal plötzlich einer erſcheinen, der den höchſten Ausdruck der Zeit in idealer Weiſe auszuſprechen berufen wäre, einer, der uns die Meiſterſchaft nicht in ſtufenweiſer Entfaltung brächte, ſondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion ſpränge. Und er iſt gekommen, ein junges Blut, an deſſen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille ſchaffend, aber von einem trefflichen und begeiſtert zutragenden Lehrer gebildet in den ſchwierigſten Satzungen der Kunſt, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meiſter[562] empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an ſich, die uns ankündigen: das iſt ein Berufener. Am Klavier ſitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberiſchere Kreiſe hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orcheſter von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verſchleierte Sinfonien, — Lieder, deren Poeſie man, ohne die Worte zu kennen,

verſtehen würde, obwohl eine tiefe Geſangmelodie ſich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierſtücke, teilweiſe dämoniſcher Natur von der anmutigſten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninſtrumente, — und jedes ſo abweichend vom andern, daß ſie jedes verſchiedenen Quellen zu entſtrömen ſchienen. Und dann ſchien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrauſend, alle wie zu einem Waſſerfall, über die hinunterſtürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umſpielt und von Nachtigallenſtimmen begleitet.

Wenn er ſeinen Zauberſtab dahin ſenken wird, wo ihm die Mächte der Maſſen, im Chor und Orcheſter, ihre Kräfte leihen, ſo ſtehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimniſſe der Geiſterwelt bevor. Möchte ihn der höchſte Genius dazu ſtärken, wozu die Vorausſicht da iſt, da ihm auch ein anderer Genius, der der Beſcheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenoſſen begrüßen ihn bei ſeinem erſten Gang durch die Welt, wo ſeiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als ſtarken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geiſter. Schließt, die ihr zuſammengehört, den Kreis feſter, daß die Wahrheit der Kunſt immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!

R. S.

E.

Kompoſitions- und Bücherbeſprechungen.

37. Lied und Geſang.

Engliſches Matroſenlied. („The sun sinks".) Muſik von Mad. Malibran.

Die eigentümliche Vortragsweiſe der geiſtreichen Sängerin Francilla Pixis hat dieſes Lied in Deutſchland berühmt und vielen unvergeßlich gemacht. Es war der Abſchied, den ſie ſang. Vom ſchmerzlichen Ton im Lied mag nichts ihr Leben berühren! — Auch ohne dieſe Umſtände würde es reizend und ſchwärmeriſch bleiben. Es hat ſo etwas Wogendes, Echtmuſikaliſches. Man fühlt recht deutlich die „wide and silvered sea", den Abend, der ſich darüber gelagert, und das wartende Schiff mit aufgezogenen Segeln. Es iſt aber nicht ein grobes Hingemaltes, ſondern ein Seelenbild, das andere weckt.

J. Brandl, »Hero«, Monodrama mit Chören und Pianoforte.

Werk 57.

Mir träumte, Publikum, ich ſähe auf einem luſtigen Jahrmarkt zu Eßlingen zum Fenſter hinaus. Flatternde Bänder, Pfefferkuchenbuden, herauslangende Verkäuferinnen, Affen auf Kamelen, Trommel und Papagenopfeife — alles lief wirr durcheinander. Am meiſten beſchäftigte mich ein alter Kerl mit einem großen Bild auf einer Stange, der die Bauerjungen haranguierte, einen aber, der ihn ſehr zupfte von hinten, am Kragen faßte und in Kürze durchprügelte. Es war dies nur ein Vorſpiel zur Geſchichte. Denn ernſthaft holte er aus im überrheiniſchen Dialekt, den ich verhochdeutſche: „Schauet da auf der großen, ſchönen Tafel eine ſeltſame Liebesgeſchichte, die ſchlecht ablief — ſchauet da die Mademoiſelle im roten Rock, geheißen Hero, wie ſie der alte Papa im Frack gewaltig anfährt und ſchlägt und ſolche in einen Turm im Waſſer ſtecken will, weil ſie liebet einen andern, den ſie nicht ſoll — alles ſehr gut gemacht ganz nach der Natur. Hier ſchauet nun, wie ſie ſitzt auf dem Turm im Waſſer und Strümpfe ſtopft, niedergeſchlagen, da ſie nicht lieben ſoll, den ſie will.“ So ging's eintönig fort bis zum Schluß, wo er mit etwas Naß auf den grauen Backen ſchrie: „Alſo ſind ertrunken Hero und Leandros, die ſich ſehr liebeten.“ Der Jahrmarkt war ſichtlich gerührt.

Als ich aber aufwachte, hatt' ich merkwürdigerweiſe die 32. und letzte Seite in der Hand.

F. Oelſchläger,

6 Geſänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — 2 Geſänge für Sopran, Alt, Tenor, Baß, mit Begleitung des Pianoforte.

Deutlicher geſagt[563], ſcheint der Komponiſt entweder ein Dilettant, der ein tüchtiger Muſikus werden könnte, oder ein Muſikus, dem noch manches vom früheren Dilettantismus anhängt. Aber viel Talent und natürliches richtig treffendes Gefühl iſt in jedem Falle da; zudem viel Geſangsſinn. Aus dieſen Werkchen kann man indes den Wärmegrad des Talents des Komponiſten noch nicht erſehen. So kommen oft mit der Frühjahrsſonne einzelne Schwalben gezogen, und dennoch kurz danach Schneeflocken ſtatt der erwarteten Blütenluft. Flor.

Noch deutlicher geſagt, ſind die Geſänge geradezu zu loben, alſo zu empfehlen. Raro.

38. Kürzeres für Pianoforte.

Moſcheles, Impromptu für das Pianoforte.

Werk 89.

Eine wertvolle Kleinigkeit, die ſich (den Anfang ausgenommen) auch anſpruchslos gibt. Es ſcheint damit eine Etüde angelegt zu ſein, die Moſcheles ſpäter durch ein Intermezzo zerteilend in die jetzige Geſtalt goß. Der unterbrechende Mittelſatz iſt eindringlich, faſt im Cherubiniſchen Stil — das eigentliche Impromptu. Den Auftritt des Baſſes hätten wir ſtatt im achten Achtel hier und da ſchon im ſiebenten mit einem ∧ gewünſcht, wodurch ſich der Gegenſatz zur Oberſtimme noch lebhafter ausſprechen würde. — Durchweg erkennt man am mäßigen Aufwand, an der Ökonomie, mit der die Mittel gehandhabt ſind, die leichte, vielgeübte Hand. — Über die durch Umgehen des Akkords entſtehenden Quintenfortſchreitungen, wie im 4. Takt der 5. Seite, ſind die Gelehrten noch uneinig. An der angeführten Stelle wird das Ohr keineswegs beleidigt. Doch fällt es am Meiſter immer auf.

Statt der abgelebten Rezenſionsendreime über Ausſtattung und treffliches Papier erlauben wir uns, Verleger von Zeit zu Zeit im ganzen zu loben. Herr Kiſtner verdient es vorzugsweiſe. Er weiß ſeine Werke ſo ſinnig wie vornehm zu kleiden, ohne ſie gerade von Kopf bis Fuß mit Blumen zu überſchütten, daß wir den Komponiſten, die hierin durchaus Mädchen ſind, ordentlich Glück wünſchen, wenn ſie ſo hochzeitlich angetan in die Welt eingeführt werden. Am Deutſchen, der hierin recht eigentlich ſtets hinterher gekommen iſt, iſt das um ſo ſchätzenswerter, da ihm überdies der Vorzug der Korrektheit vor Ausländern bleibt. Vielleicht und leider muß man einen Teil des Vorwurfs, den man unſrer Zeit wegen Vernachläſſigung älterer Werke macht, mit auf Rechnung der gar unſauberen alten Ausgaben bringen, an die das Auge nicht mehr gewöhnt iſt. Anderſeits ſcheint es erfreulich, daß das Publikum die Unternehmungen des genannten Verlegers ſo unterſtützt, daß er ſeine Druckwerke (bei nicht erhöhtem Preis) gehörig und würdig ausſtatten kann. Herr Kiſtner hat es in ſo hohem Maß getan, daß wir jede auszeichnende Anerkennung gern unterſchreiben[564].

J. Field,

Nocturne pastorale pour le Piano. — Nouvelle Fantaisie p. l. P. — Exercice nouveau p. l. P.

Ich weiß noch, wie ſich ein Rezenſent in einer alten muſikaliſchen Zeitung über Fields erſtes Werk luſtig- und hermacht und namentlich die Dezimenſpannungen als unnatürlich, unausführbar verwirft. Seitdem erinnere ich mich nie, eine Opuszahl auf Fields Kompoſitionen, wohl aber unzählige Dezimengriffe gefunden zu haben. So viel bewirken Rezenſenten. Wie anders iſt jetzt aber vieles! Über ſo breite Griffe wundert ſich kein Kind mehr, und daß Field (gewiß nicht ohne Grund) keine Zahl mehr auf ſeine Kompoſitionen geſetzt, verſchlägt vollends nichts. Denn wie die Shakeſpeareſchen ſtehen ſie im Kreiſe herum; es iſt ganz zufällig, daß er das dritte Konzert vor dem vierten geſchrieben; einige Linie weniger Genie, und die Welt hätte ihn nicht ſo leicht durch die Schule ſchlüpfen laſſen. So aber ſahen Tauſende dem ſchönen Frühling zu, wie er ſich lachend aus den dürren Hofmeiſtershänden herauswindet, und warfen ihm Blumen nach, die er nun als Kränze trägt.

Dürft' ich, ſo würde ich ihm einen aus Mohnblumen und Abendviolen aufſetzen, denn er iſt der Geliebte der Dämmerungsſtunde, wenn die Sonne hinuntergegangen und das ewige Heimweh der Seelen erwacht. Soll ich die, die ihn kennen, an die Stunden erinnern, wo ſie noch länger hörten, als die Muſik dauerte? Wollten ſie etwas von dieſen neuen Gedichten erfahren, ſoll ich ſie wiederholen, was ſie ſchon lange wiſſen, etwa das uralte Lied vom Herzen? — —

Schlage nur eine Weltſaite an, und ſie ſchwingt unendlich fort. Die Minute muß entzückend ſein, wo du dir bewußt wirſt, daß du eine zuerſt berührſt, — wo du etwas ganz dein eigen nennen kannſt, — dich als Erſten fühlſt in der neuen Schöpfung und dein Werk als erſtes Geſchöpf, das dich nun inbrünſtig umarmt und deinen Namen trägt. Wie glücklich mag er vor ſeinem erſten Notturno geſtanden haben: denn es war ganz ſein, und niemand vor ihm hatte etwas Ähnliches geſprochen.

So ſcheint es, als entſchleiere nach und nach der Künſtler das Bild der Natur für ſeine Kunſt, im kleinen als Tag, im großen als Jahr, im größten als Zeit und Ewigkeit. Der kräftige Morgen gehört Bach und Händel an. Was ſich vor ihnen geregt, waren nur Frühſtimmen, Morgenahnungen, und oft recht kalte. Da führten Mozart und Haydn

den Tag heran und das helle, lebendige Leben, das in der Sternennacht wiederum verſtummte, welche Beethoven und Franz Schubert eröffneten. Nun ſind jenen Hoheprieſtern noch Jüngere beigeſellt. Field legt ſein Opfer am Abend auf den Altar; was er ſpricht, verſteht nicht jeder, aber es ſtört keiner den blaſſen Jüngling, da er betet. In ſpäter Stunde arbeitet noch Chopin, wie in einer Nordſcheinverklärung, aber die Geſpenſterzeit ſpukt ſchon neben ihm, die Nachtraubvögel ſind los, und einzelne Abendfalter von früherher ſtürzen erkältet und ermattet nieder. — Wir wären am Ziel? — Nein! Der geſchloſſene Tag mit ſeinen vier kleinen Zeiten wird im großen Umkreiſe nur einer des Frühlings ſein, der wieder erſt ein Teil des Jahres iſt, — und dann zählt die Geſchichte der Künſte nach Jahrhunderten, die wiederum in der Ewigkeit als Augenblicke auf- und niedergehen. — Euſebius.

Wir wiſſen nicht, wie alt dieſe Übung iſt, ja wir würden uns nicht einmal für ihre Echtheit verbürgen, da nur die durchaus einfache und klare Anlage auf einen Meiſter ſchließen läßt; ſie fällt uns aber als Übung im Triller auf, weil dieſer nicht die ſtärkſte Seite an Fields Virtuoſität ſein ſoll. Namentlich bezweckt ſie die ſchnelle Bewegung des dritten und vierten Fingers, dieſes unglücklichen Trillerpaars, über das die Klavierſpieler ſo oft in Verzweiflung geraten. — Ludwig Berger hat in ſeinen Etüden, die nebenbei geſagt ſo viel zarte muſikaliſche Gedanken enthalten, daß man dabei das Fingerwerk ganz vergißt, eine der äußern wie innern Tonart nach ähnliche, aber viel kunſt- und gedankenreichere geſchrieben, die wir zu vergleichen bitten.

Wo mag der Field jetzt ſein? —

F. Hiller,

»La danse des Fées« p. l. Pfte. Oe. 9. — »La sérénade.« Prélude, romance et Finale, p. l. Pfte. Oe. 11.

Wir verweiſen auf die Rezenſion über Hillers Etüden[565]. Dieſe kleineren Sachen befeſtigen uns in den früher ausgeſprochenen Anſichten noch mehr. Wir erwähnten damals, wie ihm das Feen- und Fabelhafte vorzugsweiſe gelinge, und legten Text unter. Diesmal nennt ſich die Sache beim Namen ſelbſt und könnte ohnedies nicht anders gedeutet werden. Der Anfang des »Feentanzes«, mit recht leiſem Glockenanſchlag geſpielt, bringt uns gleich in die Mitte. Auf der 5. Seite ſpringen ein paar greulich harmoniſche Kobolde herein, die ja auch leben wollen. —

Die Serenade halten wir zugunsten Hillers für eine Satire, worin uns nicht allein die Dedikation an „Madame de . . . " bestärkt. Ist sie aber ernsthaft gemeint, so würden wir den Romancier schwerlich zum Fenster einsteigen lassen.

* * *

Bei dieser Gelegenheit erlauben wir uns, dem Verleger im Sinne vieler junger Komponisten, die ohne Stern und Kreuz von ihm in die Welt eingeführt wurden, Dank zu sagen.

Erste Namen in seinen Katalog zu bekommen hält nicht schwer und kann wohl erkauft werden. Bringt es nun auch nicht immer gleich gegossenes Gold, Ungekannteren Lust zur Arbeit zu machen durch schönen Druck auf schönes Papier und vor allem, wie wir an Hr. Hofmeister wissen, durch Mitteilnahme am Streben selbst, so wird doch früher oder später eine der jungen Adern ins selige Eldorado führen, wozu die, die im Traume hinzukommen glauben, keine Aussicht haben. Und sonst den Glückwunsch dazu denen, welche zugleich unsre Achtung verdienen.

E. Bommer, zwei Sonaten für Pianoforte.

Die Sonaten verdienen Aufmerksamkeit, wenn wir auch nicht unbedingt zur Herausgabe anraten. Hier und da scheint ein gewisser Fleiß in der Arbeit, eine Ängstlichkeit um Symmetrie und Form, der Freiheit im Wege zu stehen. Das wird sich bei einer dritten und vierten Sonate geben, zu denen wir den Komponisten freundlich anregen. Den ersten Satz der Sonate in As halten wir für den gelungensten, er schwebt wie eine Fee vorüber, das Gras zittert kaum unter dem Tritt. — Am Adagio werden die jetzigen Komponisten immer scheitern, solange sie welche wie Mozart und Haydn schreiben wollen. Warum denn rückwärts komponieren? Wem die Perücke gut steht, der mag sich eine aufsetzen; aber streicht mir die fliegende Jugendlocke nicht weg, wenn sie auch etwas wild über die Stirn hereinfällt. Also Locken, Sonatenschreiber, und keine falschen!

---

39. Der muſikaliſche Hausfreund. 11. Jahrgang.

Januar.

Kalt iſt der Winter, der Winter iſt kalt,
Jung ſind die Rinder, die Ochſen ſind alt. uſw.

Das Taſchenformat wird in der Muſik wenig Glück machen, obwohl die Taſchenmuſik. Doch lag bei früheren Almanachs, die noch eher ſtarben, als ſie einen Namen bekamen, das Unglück nicht allein am Format, ſondern am Inhalt ſelbſt. Mit Novellen, Anekdoten, Gitarrenliedern, Tanztouren iſt für das jahrelange Warten zuwenig geſagt. Man könnte auch an dieſem Taſchenbuch trotz ſeiner zehn Ahnen nichts loben (die Phantaſie über das Stroh ausgenommen und die Anſpruchsloſigkeit des übrigen), wenn nicht mancher gar auch das Beſte darin für das Schlechteſte hielte oder überſchlüge. Es ſind das die muſikaliſchen Kalenderſprüche oben, die Goethe in ſeinen jungen Jahren gemacht haben könnte. Käme ein muſikaliſcher Gegengoethe darüber, ſo gäbe dies ein luſtiges Seitenſtück zu den Haydnſchen Jahreszeiten, von denen beiläufig jemand behauptete, man könne darinnen das Gras wachſen hören; nur dürfte er ſie nicht wie im Taſchenbuch durchweg kanoniſch komponieren, ſo ſpaßhaft es in einzelnen klingen mag.

Ich las die Verſe kurz vor Schlafengehen und ſang ſie kanoniſch durch im Gedanken. Während der ganzen Nacht hatt' ich nun allerhand liebliche Träume von Märzveilchen, Martinsbraten uſw. Das Taſchenbuch wird alſo empfohlen.

---

40. Manuſkripte.

Fr. P . . tzſch[566], »Freudvoll und leidvoll«,

Lied von Goethe, für eine Singſtimme mit Pianoforte.

Ich würde das Lied gar nicht erwähnen und nach dieſem Sonnenſtäubchen die Sonne meſſen wollen (wie ſich vielleicht der Komponiſt ausdrückte), wenn es mich nicht des ihm beigeſchloſſenen Briefes halber intereſſierte. Das Lied iſt ſo freudvoll und leidvoll wie viele andere und wird recht gut klingen, wenn man es in der Dämmerungsſtunde etwa von einem Mädchen unter dem Fenſter ſingen hört. Komponiere nur mein Komponiſt, wie er Briefe ſchreibt, d. h. luſtig und guter Dinge,

und die Welt wird es ihm danken! In dem Briefe leſ' ich ſogar von einer Sinfonie, die er vor einigen Jahren gemacht. Da hat er ganz wohl getan. Will man verſuchen, ob man demanthaltig iſt, ſo verſuche und ſchleife man ſich an Demant. Wird mir der Briefſteller ſeine Erlaubnis nachſchicken, wenn ich ihn den freundlichen Leſern mit ſeinen eigenen Worten vorſtelle?

— — „Laſſen Sie nur erſt unſere Urenkel, ja Enkel auf unſeren Köpfen ſtehen, und wir (ich) werden am Ende vor Lorbeeren gar nicht vor uns ſehen können! — Das iſt auch natürlich, weil wir dann unter der Decke (nicht ſpielen, das weiß Gott! ſondern kurz:) ſind; hoffentlich aber deshalb nicht im Finſtern tappen, wie hier ſo oft! — Dann kommt hinzu, daß ich dieſes Stück (die Sinfonie) unter eigenen Verhältniſſen, mit Hilfe eines alten Spinetts (wie ein Rameau) ſetzte, welches noch obenein eine Terz zu tief ſtand. Muße hatte ich nur wenig, außer wenn ich, als Kantor und Ludimagiſter von den Barfüßern verſchont, Ferien genoß oder mir, wenn ich gerade heftig kreißte, einige machte. Dies gelang ein paarmal im Sommer, wo ohnehin wenig Frequenz ſtatthatte, weil mehrere meiner Eleven ſich draußen im Freien, ſtatt auf die Wiſſenſchaften aufs Heu legten und dem phantaſtiſchen Wolkenzuge und Vogelfluge freie Deutung gaben. — Kam nun glücklicherweiſe bloß ein Subjekt, ſo ſagte ich ihm nach zwei bis drei Minuten: es ſpränge ihm wie mir in die Augen, daß heute jedenfalls, wie ſchon paſſiert, niemand weiter käme, und es könne daher keine Schule gehalten werden. — War dieſer fort, ſo ſtellte ſich freilich nach mehreren Sekunden ein Zweiter ein. Dem klagte ich: leider ſchien er heute der einzige zu bleiben und ſolle demzufolge immer wieder gehen! — Schon hoffte ich. — Doch in kurzem plänkelte ein Dritter heran, welchem ich bedeutete, daß das eingeriſſene ‚Hinter-der-Schule-weglaufen' der andern, außer ihm, der gerade zu ungelegener Zeit ordentlich werde und dumm einplumpe, mich und ihn zwänge, aus der Not eine Tugend zu machen und unverrichteter Sache nach Hauſe zu gehen. — Der Vierte, den ich, als zu ſpät Eingetroffenen, nachdrücklich abſenſterte, war froh, daß er noch mit einem blauen Auge wegkam. — Jetzt ſchloß ich die Türe ab und las bloß noch einem Paar Nachzüglern (oben aus dem Fenſter) derb den Text! — Sie können denken, wie trotzdem meine Phantaſie äußerſt derangiert war durch die trivialen Anläufe und ich zwar feurig, aber gezwungen und mit ungünſtigem Gewiſſen fortkomponierte. — Endlich wurde ich dennoch fertig und flog mit Partitur und Stimmen zum Stadt-Musico loci, der

mit ſeinen Leuten (dreien an Zahl) und Dilettanten bereits verſammelt war. Nach einem Herz und Ohr zerreißenden Lärmen des Stimmens, Paukens, Trompetens und Zankens ſiegte mein verzweifeltes Geſicht. Man beruhigte ſich; ich hob den Cellobogen (wer hätte außer mir Cello ſpielen ſollen?) dirigierend zum Auftakte, und das Andante maestoso begann. Weiter kamen wir auch in der erſten Probe nicht. Denn der Flötiſt, ein ehrlicher Strumpfwirker, blies jedesmal beim dreigeſtrichenen G das vor ihm ſtehende und des vis-à-vis-Nachbars Licht mit energiſchem Stoße aus, weshalb wir immer wieder von vorn anfangen mußten. Beiläufig: der Kontrabaſſiſt (ein Hypochonder und Beutler) hatte die ſonderbare Gewohnheit, nur in ganzen Tönen, ohne Rückſicht auf ♭ und ♯, zu ſpielen! Er ſah nur auf den Stand der Note. Ging z. B. ein Stück aus Es, ſo ſpielte er ruhig ſtets E, A und H; folglich paßten nur manchmal die Töne: F, G, C, D. — Sagen durfte man ihm aber nichts! — Bei der Ausführung gerieten wir in ein viel bezeichnenderes ‚Chaos' als Haydn in ſeiner »Schöpfung«-Ouvertüre. — Ich ſaß aber als Sturmhahn im Maſtkorbe dieſes Tonſchiffes, als belebendes Prinzip meiner unartikulierten Schallmaſſe, und lächelte ſeltſam und unter Tränen. — Doch" uſw.

Die Hand, Ludimagiſter! Wir ſind Freunde.

Floreſtan.

6. Flügel,

Variat. av. Introd. et Finale p. l. Pft. sur la Tyrolienne de l'Opera: »Tell« de Rossini.

Der alte Mozart (eben faßt' ich die Hand des jungen zum Abſchied) ſchrieb einmal an einen Grafen, deſſen Kompoſitionen er durchgeſehen hatte, „Exzellenz möchte ſich halter nicht wundern, wenn Sie jetzt in dem Manuſkript mehr Fenſterſcheiben erblicken als Noten ..." Unter Fenſterſcheiben verſteht er die zierlichen Gitter, welche Komponiſten oft mit dem erſtaunlichſten Fleiße durch die Notenſyſteme ziehen, wenn ſie der Unſterblichkeit etwas entriſſen wiſſen wollen. Ähnliche Gitter würde ich unſerm Flügelkomponiſten vorſchlagen, z. B. gleich eins über die ganze Einleitung weg. Warum mit einem Thema, das jeder kennt, ſo viel Komplimente machen? Will er aber durchaus eine Introduktion, warum ſtatt der ſteifen Präliminarien nicht lieber ein paar leichte freundliche Akkorde, in denen man etwas von Alpenhörnern oder Alpenroſen ſpürte? — ſchwer bleibt letzteres freilich immer. Sodann möchte ich den

Marſch weg, weil er nicht genug trabend und charakteriſtiſch iſt, ſodann die 6. Variation mit der (dünkt mich) nicht paſſend angebrachten Anſpielung auf di tanti palpiti, endlich einige Teile im Finale. Eine Auseinanderſetzung der Gründe gehört nicht hierher. Was aber nach jener Veränderung noch übrigbleibt, verdient Aufmunterung, einzelne eigentümliche Züge ſogar ein ausgezeichnetes Lob. Der Komponiſt lebt in einer kleinen Stadt, und hierin ſehe ich die Schuld an dem, was fehlt, — Grazie, Beweglichkeit, feiner Takt. Wir wünſchen, daß ihm das die Zukunft bringen möge und ihm die Ausſichten zu einer Veränderung ſeines Wirkungskreiſes nicht gänzlich abgeſchnitten ſind. Dann werden wir mit Vergnügen das Publikum an dieſen jungen Komponiſten erinnern, den wir als ein ernſter ſtrebendes Talent um ſo ſtrenger nehmen zu müſſen glauben.

E. Weber, Notturno für 2 Pianofortes zu 8 Händen.

Ein „Weber", „Müller" braucht doppelte Zeit, um in jenes Publikum zu dringen, das trotz aller Verſicherungen noch immer nicht glauben will, der »Sehnſuchtswalzer« ſei nicht von Beethoven. Der Einſender der vorliegenden Kompoſition iſt Vorſteher eines auf Logierſchen Grundſätzen baſierten Muſikinſtituts in Stargard und kann die acht Hände leicht zuſammenbringen[567]. Die letzteren fehlen uns, daher wir das im Field-ſchen Charakter gehaltene anſpruchsloſe Stück nur in der Phantaſie hörten, wo es ſich ganz gut ausnimmt. Sollten nicht hie und da die Bäſſe die Melodie verdecken? — Wir wünſchen es gedruckt zu hören.

H. Neumann (in Köln),
erſte Sinfonie für Orcheſter. Partitur.

Bringt das Wort „Sinfonie" allein ſchon unſer Blut in Wallung, ſo vorzüglich eine geſchriebene (zumal in einer Zeit, wo über ſiebenundfünfzig ebenſoviel Damoklesſchwerter ſchweben[568]), — eine geſchriebene, von der noch niemand weiß als der Vater, der ſie lange im Verwahrſam gehalten, hundertmal umgewandt, bis es wie ein Blitz ihm durch den Kopf geht, daß man ſie ja der Welt zeigen oder vor die Barre einer Redaktion ſtellen könne. Mit einiger Heftigkeit daher fahren wir nach Partituren, da man ja nicht wiſſen kann, welcher verkannte, in irgendeiner Weltecke vergrabene zukünftige Beethoven ſie gemacht hat. — Die vorliegende rührt von einem kenntnisreichen Muſiker her,

dem vielleicht nur Reibung an anderen zu wünſchen wäre, damit das eigene Innere mehr zum Vorſchein käme. Er ſchreibt in jener leichten Art des Ernſtes, wie wir ihn an der Haydnſchen Schule lieben, dabei korrekt, klar, überſichtlich, mit einem Worte einnehmend; vor allem weiß er geſchickt und ſtimmungsvoll zu inſtrumentieren. Die erſten Teile des Scherzos ſcheinen uns das Eigentümlichſte an der Sinfonie; die gewöhnliche Melodie des Trios müßte im Verlaufe durch feinere Arbeit (Einwebung einer Mittelſtimme oder eines ſonſtigen Gegenſatzes) intereſſanter gemacht werden, wie es im letzten Satze der Fall, wo die Violinen das Hauptthema mit einem neuen Gedanken begleiten. Die Einleitung zum erſten Satze klingt zu ſehr nach »Don Juan«, weshalb wir eine andere vorſchlagen. — Die Phantaſie zu bereichern raten wir dem Komponiſten, die Partituren der letzten Sinfonien von Beethoven zu leſen, wie aus ſeiner ein gründliches Studium der älteren überall wahrzunehmen iſt. Was der Fleiß kann, möge der höhere Mut zur Blüte bringen. Wir wünſchen es von Herzen.

W. Schüler (in Rudolſtadt),

Adagio und Rondo aus einem Pianofortekonzert. Partitur.

Die Anſicht des Manuſkriptes gibt noch den Vorteil, ſchon nach dem Charakter der Handſchrift auf den der Muſik zu ſchließen — und das obige iſt ſo ſauber, ſo ängſtlich reinlich und radiert, daß wir ganz recht gleich im voraus die Muſik dem ähnlich taxierten. — Das Adagio verdankt ſeine Entſtehung, wie ſo vieles, einem Zufalle. Im Freien ſitzend zeichnete ſich der Komponiſt Linien in den Sand, aus denen ihm endlich eine muſikaliſche Figur anlachte. Der Satz iſt in ſeiner Einfachheit ausdrucksvoll, übrigens nur von drei Violoncells begleitet. Vom Rondo geſteht der Komponiſt in einem der Partitur beigelegten Briefe, daß er damit einen Rückſchritt zur alten Simplizität bezwecke. Da wird er an die Türen pochen müſſen, eingelaſſen zu werden. Wir ſind keine Freunde von Rückſchritten und wünſchen eine Krankheit lieber durch eine ſtarke Natur überwältigt als durch kleine künſtliche Mittel auf ein paar Augenblicke gehoben. Alſo vorwärts, Freunde! auf dem Gipfel wollen wir uns umſehen — eher nicht. 12.

41. Kritiſcher Anzeiger.

S. Thalberg, Oe. 12. Fantaisie sur »Norma« pour Piano.

F. Kalkbrenner, Oe. 123. Fantaisie sur »La straniera« p. P.

(Soirée bei der Gräfin.)

— — Attaché: Die glücklichen Taſten, die dieſe Finger tragen dürfen, Gräfin! Wahrhaftig, wär' ich ein Klavier, mit jedem Tone würde ich der Spielerin einen andern Namen der Schönheit und Jugend entgegenrufen, bei C, Corinna, bei D, Desdemona, bei E, Eleonore, bei F, Fiormona — Sie erraten, worum ich bitte? —

Mit gutem Grund ſtellen wir obige Kompoſitionen zuſammen. Der einzige Unterſchied liegt in der 3 mehr bei der Opuszahl. Es ſind liebenswürdige Charaktere, welche die große Welt glatt und blank wie Eis geſchliffen. Man lernt ſchmeicheln, indem einem geſchmeichelt wird: Geber und Empfänger trinken in gleichen Zügen vom ſüßen Gift; wahrhaftig ....

— — Gräfin: »Die letzten Tage von Pompeji?« o ich liebe dieſes Buch. Die Blinde iſt göttlich.
Künſtler: Fällt Ihnen nicht »Mignon« dabei ein?
Gräfin: Gewiß, aber ob Bulwer Deutſch verſteht?
Mutter: Hat er nicht den »Götz von Berlichingen« überſetzt?

wahrhaftig, ich beneide dieſe Komponiſten, wie ſie ſich mit der reizendſten Geſandtin unterhalten können, ohne irgend durch genialiſche Urteile zu verſtoßen, mit welcher Grazie ſie einen Handſchuh aufzuheben verſtehen und dabei zart auf den Schillerſchen gefahrvollen anſpielen. Zwar hat der jüngere der obigen noch zu tun, bis man ihm im Salon die Bedeutung einräumt, die ſich der ältere ſeit lange geſichert; darum zitiert jener noch manchmal Goethe oder Beethoven, ſpricht ſogar geiſtreicher als in höheren Zirkeln erlaubt iſt, während dieſer durch ſeine alten angenehmen Kavalierſeinheiten ſchneller Eroberungen macht; indes wünſchen wir nicht, daß ....

— — Attaché: Sie können die Charade nicht löſen, Gnädige? Ich erlaube mir, ſie zu wiederholen. Drei Silben nenne ich Ihnen. Die erſte iſt eine bekannte Erdkompoſition, die ſich in den zwei letzten, welche den Namen eines bekannten Berges vollkommen nachſprechen, wahrſcheinlich oft vorfindet. Im Ganzen lieben Sie einen großen Virtuoſen ...

Gräfin: Ich löſe Ihre Charade durch eine andere von zwei Silben. Ohne die erſte gäbe es keine zweite und umgekehrt. Das Ganze beſitzt reiche Anlagen; nur hüte es ſich, nicht dahin zu kommen, wo beide Silben aufhören...

Da ſchlägt es ſchon elf. Wo mag der Euſebius ſtecken?

Floreſtan.

Schelm, ich ſah dich wohl durchs Fenſter beim Römer ſitzen, wie du dich an die Stirne riebſt und endlich nach dem Fidibus-Becher griffſt, kritiſche Gedanken anzuregen. Das iſt aber eine kurioſe Art zu rezenſieren... Euſeb.

42. Bücher.

Rud. Hirſch,

Galerie lebender Tondichter. — Biographiſch-kritiſcher Beitrag.

Wenn jemand, der vor 15 Jahren eingeſchlafen wäre, etwa heute wieder erwachte und, ſich Rats zu holen, was in der verſchlafenen Zeit einſtweilen ſich begeben, obiges Buch von 1836 in die Hand bekäme, ſo würde er allerdings über die nächſte Gegenwart nichts und über älteres Erlebtes ebenſowenig erfahren. Das Buch vereinigt ſo ziemlich alle Mängel, von denen ein biographiſch-kritiſches am erſten frei ſein ſollte. Unſicher im Urteil, ununterrichtet über den ganzen Stand und Zuſammenhang der Erſcheinungen, unvollſtändig ſelbſt in dem, was es gegeben, ſchlaff und geſchmacklos in der Darſtellung, wie es iſt, kann man ihm nicht einmal ſeine beſſeren Anſichten zum Lobe anrechnen: denn die Wut gegen Bellini, Auber, Herz, wenn ſie auch nicht affektiert ſcheint, ſpricht ſich doch ſo ohnmächtig aus, daß damit der italieniſch-franzöſiſchen Partei eher genützt wird. Ebenſo müßte man es anerkennen, daß der Verfaſſer ſeinen Landsleuten, den Wienern, anrät, ſich endlich mit Neueren, wie Mendelsſohn u. a., bekanntzumachen, wenn er nur ſelbſt mehr davon wüßte. Eine Aufzählung des vielen Schiefen iſt hier gar nicht nötig, da wir bei den meiſten unſrer Leſer vorausſetzen können, daß ſie es ſelbſt herausfinden. Luſtig iſt noch die Art der Einkleidung der Biographien. Vornweg gehen nämlich immer einige Zeilen dichteriſcher Reflexion mit Worten, wie „Blumen, Sterne“ uſw.; dann

ſchnappt es auf einmal ab, und in dürrſter Proſa fährt die Lebensbeſchreibung hinterdrein. Z. B. „Der Geiſt des Menſchen iſt ein Samenkorn, ein einfacher Lichtſtrahl, ein kleiner Stern, und der menſchliche Geiſt iſt wieder ein Rieſenbaum, ein Licht- und Feuermeer, ein unendlicher Sternenkranz; er wächſt; nur das Genie überſpringt jene Periode und ſteht, kaum geboren, in majeſtätiſcher Größe und gigantiſcher Kraft da.“

„Maria Ludwig Karl Zenobius Salvator Cherubini iſt zu Florenz am 8. September 1760 geb. Seine erſten Lehrer waren“ uſw.

Oder:

„Nach Geld ſoll inſofern nur des Künſtlers Sorge und Sinn ſich lenken, als er dasſelbe zum zweckmäßigen Lebensunterhalte verwenden will. Mit der Kunſt ſchachern erniedrigt tief, und wenn wir auch den Künſtler achten müſſen, werden wir doch nie den Menſchen lieben können. Und Achtung und Liebe im Bunde zieren doch unendlich ſchön die Schläfe des Nicht-Alltagsmenſchen.“

„Spontini (Gasparo) iſt zu Ceſi, einem kleinen Städtchen im Kirchenſtaate, 1778 geboren. Die Anfangsgründe der theoretiſchen Muſik ſtudierte er“ uſw.

Von etwas mehr Belang ſind die Nachrichten über einige Öſterreicher, wie Tomaſchek, Seyfried, Haslinger, am beſten die über Paganini, aber freilich aus dem Konverſationslexikon entlehnt. So ſteht auch S. 147 etwas wörtlich aus Hoffmann, irr' ich nicht, aus den »Phantaſieſtücken«. Unter ſolchen Umſtänden darf es einen nicht wundern, wenn man ausführliche Biographien Unbekannter, wie Nidezky, Titl, Rieger findet, dagegen Komponiſten wie Onslow, Fr. Schneider, Kalliwoda, oder Ausländer wie Biſhop, Berlioz, van Bree, oder Virtuoſen wie Liſzt, Klara Wieck u. a. mit keiner Silbe erwähnt werden.

Schließlich muß man, wie geſagt, bedauern, daß ein offenbar guter Wille auf ſo ſchwachem Grunde ſteht. Möchte alſo der Verfaſſer privatim fleißig zuſammentragen und fortarbeiten, künftighin aber wohl überlegen, was es heißt, als junger Mann, der noch nichts geleiſtet, weshalb ihm auf das Wort zu glauben wäre, gegenüber der Öffentlichkeit über die erſten Meiſter der Gegenwart ſich eine Richterſtimme zuzutrauen.

Chriſt. Friedr. Pohle (Dr. ph. et mus.),

über das Einſtudieren der Kompoſitionen oder Aufſchluß über die Geheimniſſe des Vortrags für Pianoforteſpieler.

Der Titel iſt ſehr lockend gewählt. Läßt nur jemand das Wort „Geheimnis“ fallen, ſo drängen ſie ſich zu Hunderten herum und paſſen auf. Über einen theoretiſch ſo ſchwierig zu behandelnden Gegenſtand zum andern Male kritiſch zu theoretiſieren verlangte Raum und Zeit und einen erfahrenen Lehrer, der Ref. nicht iſt. Sei der Leſer alſo in Kürze auf das Buch und ſeinen Inhalt aufmerkſam gemacht. Zum Verſtehen und Benutzen desſelben wird freilich ein weitgediehener Schüler vorausgeſetzt, mit dem man ſich, ohne ihn zu verwirren, heute über das, morgen über jenes, geradeaus und querfeldein beſprechen kann. So enthält denn das Buch in bunter Reihe allerhand mehr oder weniger treffende Bemerkungen und Erfahrungen über die nötigen Bedingniſſe zur Erziehung des Schülers, über gute, talentvolle, faule Eleven, — über die Art, ihnen das Lernen angenehm zu machen, — Bemerkungen über die eigentümliche Vortragsweiſe verſchiedener Virtuoſen, über Auswahl von Muſterkompoſitionen, — ein Kapitel über die Notwendigkeit einer vielſeitigen Ausbildung, über inſtruktive Kompoſitionen, auch über gewöhnlichere Themas, als Haltung des Ellbogens, — über den Nutzen fortgeſetzter mechaniſcher Übungen, über Langſamſpielen, ſodann über Applikatur, über genaues Ausprägen der Töne, über rhythmiſchen Ausdruck, über Laut-Takt-Zählen, über Verzierungen, zum Schluß eine ordentliche in einem drolligen Lakonismus abgefaßte Lektion mit dem Schüler Faſelius. Dies alles in einem gewiſſen nicht unliebenswürdigen Plauderton vorgebracht, mit grünen Ausruheplätzen auf Sentenzen aus Quintilian, Goethe uſw. Gewiß iſt es ſchwer, einem ſo trockenen Gegenſtande ein Lächeln, und wäre es eines unter Tränen (Homer) abzugewinnen, und man muß es dem wertgeſchätzten Verf. danken, daß er wenigſtens den Anfang gemacht und die gewöhnliche pedantiſche Predigerlehrart zu vermeiden geſucht hat. So leſe man mit Bedacht und nütze für ſich und des Lebens „goldnen Baum“, wie es der Verfaſſer auch gewollt. Zum Schluß noch einige charakteriſtiſche Auszüge.

(S. 78.) „Freiheit, Freiheit, Faſelius! Sie ſuchen noch zu ängſtlich und bringen die Finger nicht von den Taſten; dieſe 6 Takte waren nur durch Zufall richtig. Sie müſſen dieſe Stelle noch öfter langſam ſpielen und die Töne beſſer ausprägen, ſonſt wird der Zuhörer ängſtlich! Hören Sie es nicht! Dieſer Akkord iſt zu matt uſw.“

(S. 68). „Es iſt daher zu wünſchen, daß Komponiſten die Manieren ausſchreiben, die Schriftſteller ſind nicht einig, die Komponiſten in dieſer Beziehung zuweilen nachläſſig, die Notenſtecher verwechſeln die Zeichen, und weniger denkende Spieler machen Verſchmierungen ſtatt Verzierungen."

(S. 79. Schluß des Ganzen.) „Das unterſcheidet eben den Künſtler von dem Dilettanten, daß er mit erhöhter Einſicht ſtudiert, daß er keinen Punkt überſieht, der ſeinem Vortrage Eintrag tun könnte, daß er ſein Spiel in allen Beziehungen mit Umſicht kritiſiert. Der Künſtler iſt ein feuriger Liebhaber, der ſich beſtrebt, ſeiner Geliebten, der Kunſt, jeden Wunſch abzulauſchen, der unaufhörlich bemüht iſt, nur für ſie zu wirken und zu leben. Sie wird immer reizender, je mehr er mit ihr vertraut wird, er lernt ihren hohen Adel kennen und die Schwierigkeit, ſie zu beſitzen: weil ſie höheren Urſprungs iſt. Indes, er wird unaufhörlich durch ſie gereizt; er will lieber untergehen als ihr entſagen. Zuweilen zeigt ſie ſich ſo, daß die Hoffnung, ſie zu beſitzen, in ihm von neuem belebt wird; ſeine erhitzte Einbildungskraft verſucht auf anderen Wegen zu ihrem teuern Beſitz zu gelangen; er verdoppelt ſeine Tätigkeit, doch nimmer gelangt er zu ihrem vollen Beſitze, und darum iſt ſeine Sehnſucht nie befriedigt, ſein Streben nie zu Ende."

»Beethoven«. Drama in 3 Akten von S. Wieſe.

Beethoven lebt auf einer gräflichen Villa zu Gaſt und liebt die Komteſſe Adelaide. Sie liebt ihn ebenfalls. Er fürchtet, zuviel Künſtler zu ſein, um ſeine Frau glücklich machen zu können. Sie legt ihre Zukunft in ſeine Hand. Er tritt ſie in verzweiflungsvollem Schmerz an einen Dritten ab.

Aber das iſt unſer Beethoven nicht: ſo ſpricht unſer Beethoven nicht; ſo denkt, ſo tut er nicht. Wir wollen nicht hart mit dem Verfaſſer ſprechen, gewiß meinte er es gut, wenn er ihm, dem Tauſendfach-Geſchmückten, auch einen bürgerlichen Kranz zuteilte. Aber daß er unſern Titan zu einem winzigen Reſignationshelden einſchrumpft, — ihn als einen Charakter darſtellt, der zwiſchen zwei Empfindungen, die der Liebe und die der Furcht, die Geliebte nicht beglücken zu können, unangenehm hin und her ſchwankt, — daß ſich ſeine Geliebte, der er nicht hübſch genug iſt, ſeine Reſignation ſo ruhig gefallen läßt, — gegen dies und vieles andere müſſen wir uns beleidigt auflehnen. Weiß man noch dazu, daß

Beethoven überhaupt nie in einem Liebesverhältnis geſtanden[560], ſo vermag die Dichtung auch in dieſem Sinne nicht zu intereſſieren. Zu unterſuchen, welchen Wert das Stück als Drama an und für ſich habe, gehört in ein Literaturblatt: den Nachzügler des Goetheſchen »Taſſo« wird jedermann herausfinden. Indes enthält es einzelne anziehende Schilderungen.

»Beethoven«. Eine phantaſtiſche Charakteriſtik von Ernſt Ortlepp.

Das Buch führt das ſchöne Motto, mit dem wir dieſe Nummer eröffnet[560a]. „Und nicht jeder kommt bis zur Spitze", könnte man hinzuſetzen. Auch will und verſucht das der Dichter nicht; wie ein Kind ſpringt er unten an der großen Kirchtür herum und ſieht nur manchmal in die ſteile Höhe, wenn die Glocken zu ſtark herunterſchlagen. Der Ortleppſche »Beethoven« behagt mir viel beſſer als der Wieſeſche. Hier tritt er paſſabel unordentlich auf, ohne Geld, Adlerpläne im Kopf, bei der Champagnerflaſche, ebenfalls in eine Adelaide verliebt, aber ohne ſentimentalen Parfüm, kurz amüſant. Daß aus der Heirat nichts wird, verſteht ſich. „Laß Adelaide ruhen", ſpricht Beethoven, „ich liebe nichts Irdiſches wieder." „Wenn ich an meine D-moll-Sinfonie denke, die einmal mein letztes Werk werden ſoll, zu der ich aber lange noch nicht reif bin, da wird ſich's bloß im großen um einen ungeheuren Haß und eine ungeheure Liebe zu der ganzen Menſchheit handeln." In dieſer Art bewegt ſich das erſte Drittel des kordialen Büchleins. Das zweite führt die Hauptüberſchrift „B.s neunte Sinfonie", — eine poetiſche, manch Zartes und Richtiges enthaltende Zergliederung dieſes Werkes. Der dritte Teil phantaſiert in luſtig grimmiger Weiſe über ein Beethoven-Denkmal. Als paſſendes wird zum Schluß vorgeſchlagen: „Könnte man die neunte Sinfonie nicht verkörpern? Ich ſollte meinen, das müßte ein Architekt ſchon machen können, und das beſte Denkmal für Ludwig van Beethoven wäre dann gefunden." — Übrigens „lebt Beethoven noch", wie S. 87 ſteht. „Er ſchreibt nur nicht mehr. Er iſt es überdrüſſig worden, für ſo eine Menge von Eſeln zu komponieren." Bravo, Dichter! Das iſt gründlich.

43. Sonaten für das Pianoforte.

F. X. Chwatal, 3 Sonatinen für Anfänger. Werk 32.
G. Adler, Sonate zu 4 Händen. Werk 27.
W. Taubert, 2 Sonaten. Werk 21.
H. Enthausen, Sonate. Werk 32.
K. Decker, Große Sonate. Werk 10.

Dies ist der Titel der Sonaten, die, seit wir zum letzten Male (Bd. 3, Nr. 52) von den Erzeugnissen in dieser edlen Musikgattung berichteten, mit Einschluß der Sonate von Florestan und Eusebius seit einem Jahre erschienen sind.

Wie bisher soll auch künftighin der Leser gleich ganze Galerien von der Form nach verwandten Kompositionen erhalten. Es hat dies Verfahren neben dem vielleicht Schlimmen, daß es oft zu Vergleichen reizt, viel für sich. Zuerst gewinnt der Leser einen raschen Überblick und wird in den Stand gesetzt, nach seinem Bedürfnisse zu wählen. Dazu kann er sich auf möglichste vollständige Aufzeichnung der einzelnen Nummern der verschiedenen Fächer verlassen, da der Grundsatz anderer, nur das anzuzeigen, was eingesandt wird, durchaus nicht der unsrige ist, wir uns im Gegenteil das Bemerkenswerteste, was der Hofmeisterschen Monatsbericht angibt, anzeichnen und zu verschaffen suchen. Sodann tritt aber durch eine solche Zusammenstellung das Wertvollere schärfer hervor und erhält das größere räumliche Verhältnis, daß ihm vor dem minder Guten gebührt. Endlich macht ein so nahes Gegenüberstehen verschiedener Individuen auch die kritische Darstellung lebendiger, und ganz zuletzt sind uns eine Menge freundlicher Urteile über dies Verfahren zu Gesicht gekommen, worin auf Fortsetzung förmlich gedrungen wird.

Ich wünschte nicht, daß diese etwas nüchterne Einleitung ein Nachhall der Sonaten wäre, die ich eben durchgesehen und gehört, und dennoch ist es zur Hälfte so.

Die Sonatinen von F. X. Chwatal nämlich sind kleine Klavierstücke für kleine Anfänger, über die sich nichts sagen läßt, als daß sie wegen ihrer Faßlichkeit und des richtigen harmonischen wie Finger-Satzes ihrem Zwecke entsprechen. Wenn ich sie etwas blühender wünschte, so sprech' ich damit gewiß den Wunsch der kleinen zehnjährigen Genies aus, die durch die Sonatinen die größten werden mögen.

In die folgende vierhändige Sonate braucht man nur einen Blick zu werfen, sich von ihrer unaussprechlichen Klarheit und Gewöhnlichkeit

zu überzeugen. Wär' es nicht der würdigen berühmten Form wegen, in die sich die alltäglichsten Gedanken gesteckt, so wäre sie kaum der Bemerkung in diesen Blättern wert.

Die Anlage der beiden Sonaten von Taubert ist eine bei weitem niedere als die zur großen Sonate Werk 20, bei deren früheren Besprechung der damalige Ref., Meister Raro, nach vorhergegangenem großen Lobe die spannenden Worte hinterherschickte, daß er auf das, was ihm an diesem Komponisten, namentlich als solchem fürs Klavier, mißfiele, bei einer künftigen Gelegenheit zurückkommen werde. Es wird Zeit, den Komponisten über diesen zurückgehaltenen Tadel zu beruhigen, zumal er sich, was ich genau weiß, nur auf Zweierlei, und noch dazu Äußeres, bezog. Raro fand nämlich, daß in fast allen Gedanken dieses Komponisten deren erste Hälfte nach der Dominante leitet, die zweite aber wieder nach der Tonika zurückgeht, sodann, daß er manchmal nicht schön genug klaviermäßig erfinde und instrumentiere. Zu beiderlei finden sich auch in den Sonaten Belege. So im ersten Satz der ersten Sonate F-moll, im 8. Takt C, kurz darauf Rückgang nach F; im zweiten Satz derselben As, im 8. Takt Es, im 16. Rückgang nach As; im Mittelstück desselben Satzes As-moll, im 8. Takt Es, bald darauf Rückgang nach As; im letzten Satz F-moll, im 8. Takt C. usw. Ja, auch sämtliche Sätze der andern Sonate haben denselben harmonischen Schnitt. Daß aber ein so vortrefflicher Klavierspieler oft so schwierig und unbequem setzt, könnte ich mir nur dadurch erklären, daß er vielleicht nicht am Klavier komponiert[570].

Die Sonaten sind, wie gesagt, in leichterer Stimmung gehalten und spielen sich oft schwerer als die schwierigsten: die Hände müssen immer neue Lagen annehmen, die Finger immer in die Mitteltasten eingreifen; kurz, sie sind, was man sagt, kritisch. Was Raros Wunsch einer schöneren Instrumentierung anlangt, worunter er wohl schönere Stellungen der Akkorde, tönendere Begleitung versteht, so hängt das oft zu genau mit dem Gedanken selbst zusammen, als daß man Änderungen vorschlagen dürfte. So viel über Raros kleine Aussetzungen. Im übrigen bleibt natürlich die Achtung für das, worauf es ankömmt, für das Talent, dieselbe hohe. Als Ganzes halt' ich den letzten Satz der Sonate in Cis-moll für das bedeutendste; hier wird es innerlich wärmer und singt alles, namentlich in der Mitte, wo die Bässe das Thema anfangen wollen; so hebt sich auch der letzte Teil der andern Sonate vor den andern hervor, die mir kälter, ohne Lust geschrieben vorkommen. In diesem letzten Satze

finde ich vorzüglich den zweiten Gedanken (in Dur) glücklich, ja reizend. In der Harmonie fallen mir der 1. Takt auf S. 8, Syst. 6 der 2. Sonate, mehr noch der Takt 1 auf S. 11, Syst. 2 in der 1. Sonate auf, der in der Schnelligkeit überſehen worden ſcheint. Bei der Wiederholung iſt die Oktave umgangen.

Auch klar, aber um vieles gründlicher, gewiſſenhafter, intereſſanter gearbeitet iſt die Sonate von Hrn. Enckhauſen. Im erſten und zweiten Satz will ſie noch nicht recht aus einem gewiſſen altfränkiſchen Ernſt heraus; im dritten wird ſie aber bewegter, origineller und beſtreift mehr das Beethovenſche Terrain. Leider ſind mir die Werke dieſes Komponiſten immer in einer ſo verworrenen Opuszahlenreihe, — heute einmal 40, dann wieder 9, — zu Geſicht gekommen, daß ich über den jetzigen mutmaßlichen Standpunkt ſeiner Leiſtungen nichts mitzuteilen vermag.

Der Klang mancher Namen erweckt oft gleich vornherein gute Meinung. So der des folgenden Komponiſten, deſſen Sonate das erſte, was mir bis jetzt von ſeiner Hand bekannt worden. Das Wort „Hand“ wünſchte ich etwas betont. Die Sonate ſcheint mir nämlich durchaus mehr ein Werk der Hände, des Verſtandes, als des Geiſtes, der Begeiſterung. Wenn ich manche Komponiſten und Kompoſitionen einem verſtimmten, aber einem Inſtrumente von ſchönem Tone vergleichen möchte, ſo andere wieder einem allzu mathematiſch ſcharf im einzelnen gegeneinander geſtimmten, was deshalb wieder im ganzen nicht zuſammenklingen will. Das letztere beziehe ich auf die Sonate; ſie iſt noch zu ängſtlich abgemeſſen; ihre Einfachheit iſt nicht die der Meiſterſchaft, ſondern die eines unjugendlichen Selbſtzwanges, ein Übel, woran z. B. auch die ganze B. Kleinſche Schule mehr oder wenig leidet und gelitten hat. Hier und da ſieht man wohl, wie der Komponiſt ſich der Ketten entledigen möchte, und an manchen Reminiszenzen, daß er mit Beethoven vertraut iſt; im ganzen will ſich aber nirgends die feinere Geſangesblüte entfalten, die zur wärmeren Teilnahme an das Werk feſſelte. Immerhin wird es als eine ernſte Beſtrebung der allgemeinen Beachtung empfohlen.

---

44. Schweizerische Alpenklänge [571].

Nr. 1. Impromptu, comp. p. E. G. Kulenkamp. Oe. 47.
Nr. 2. Improvisata, comp. p. F. Liszt. Oe. 10, Nr. 1.
Nr. 3. Divertissement, comp. p. A. Späth. Oe. 151.
Nr. 4. Air suisse varié p. J. Schad. Oe. 3.
Nr. 5. Introduction et Rondeau, comp. par F. Ries. Oe. 182, Nr. 1.
Nr. 6. Nocturne sur le Chant Montagnard, comp. par F. Liszt. Oe. 10, Nr. 2.
Nr. 7. Introduction et Rondeau, comp. par F. Ries. Oe. 182, Nr. 2.
Nr. 8. Rondeau Suisse, comp. p. J. Schad. Oe. 4.
Nr. 9. Rondeau, comp. p. F. Liszt. Oe. 10, Nr. 3.

Alles, was auf eine solide Basis gegründet mit Konsequenz durchgeführt wird, fordert uns Achtung ab; und aus diesem Grund auch die obige Sammlung, zunächst für das Land bestimmt, in dem sie entstanden, durch die Mitwirkung ausländischer Komponisten aber auch eines jeden Interesse in Anspruch nehmend. Wir wünschen ein fröhliches Gedeihen. Daß aber die Musik von neun über Themen desselben Volkes geschriebenen Kompositionen, hintereinander gedacht oder gehört, der Eintönigkeit ihres Charakters wegen etwas ermüden muß, liegt in der Natur der Sache. Dazu ist sie aber auch nicht; man soll sich heute und morgen an ihr ergötzen, einmal die Erinnerungen auffrischen, die man vom Anschauen der herrlichsten Natur in seine Heimat mitgebracht, oder den Mut, einmal dahin zu gelangen, — wie denn jeder Musiker die Schweiz gesehen haben müßte.

Die Beiträge von Liszt berühr' ich nur flüchtig, da er als Komponist in einer neuen Entpuppung begriffen scheint, in die man nicht voreilig greifen darf. Die hervorstechendsten Kompositionen der Sammlung, werden sie unter seinen Fingern gewiß Wunderstücke von Klangmalerei. Echos, Kuhglockengeläute, jodelnde Jungens, goldgrüne Matten, dies und noch mehr wird uns der große Virtuos und seine fruchtbare Phantasie in der Improvisata vor die Augen bringen: dagegen im Notturno Kapellenglöckchen, Alphörner am Abend, nahenden Sturm, stürzende Wasserfälle und Lawinen, bis zuletzt die ersten bekannten Glöckchen rufen und der alte Fön sich murrend wieder in seine Schluchten verkriecht. Eine seiner besten Kompositionen überhaupt aber scheint mir das Rondo Nr. 3, welches von Guß und guter Form und wirklich gedankenvoll und humoristisch ist, einige Gemeinplätze abgerechnet, die sich leider in allen seinen

Kompositionen neben den kühnsten Kraftstellen finden. Als etwas Charakteristisches muß man noch die höchst sorgsam angegebene Vortragsbezeichnung auszeichnen. — Im Komponisten von Nr. 4 und 8 machen wir die erste Bekanntschaft eines, scheint es, jungen Talents, auf den Lißzts Nähe in Genf nicht ohne Einfluß gewesen zu sein scheint. In Werk 3 gefällt mir manches; das andere ist dagegen kaum zu Ende zu bringen vor lauter Anfängen und in aller Hinsicht mißraten. Die Harmonien S. 3 zum Schluß klingen gut und können gerechtfertigt werden, dagegen die gleich folgenden S. 4 wahrhaft fürchterlich und platt obendrein. Der Komponist arbeite dennoch fleißig fort; es läuft eine musikalische Ader in ihm. — Die Beiträge des Hrn. Ries sind wahrscheinlich auf den Wunsch des Verlegers geschriebene Arbeiten, über die sich nichts sagen läßt. — Den Zweck der Sammlung, der doch zunächst auf Vergnügung und Bildung mittlerer Spieler ausgeht, erreicht das Impromptu des Hrn. Kulenkamp mehr als die im Anfang genannten Kompositionen, zu denen Virtuosenhände gehören. Es besteht aus einer artigen wohlklingenden Einleitung, von der man lieber ohne das unterbrechende und aufhaltende Allegro in das Thema kommen möchte, dem vier leichte Variationen mit einem kleinen Finale folgen. Liefere der Komponist nur Herrlichstes; wir werden's anerkennen und tragen ihm nichts nach. Das Divertissement des Hrn. Späth ist gut und ernsthaft angelegt, fällt aber bald in einen phlegmatischen Charakter, aus dem einen erst das erste Thema in etwas wieder herausreißt. Das Ganze gehört einer vergangenen Zeit an.

Nachträglich. In der letzten Rondoschau vergaß ich beim Abschreiben des Manuskripts das Rondo von K. Schunke zu erwähnen. Das alte Brouillon vorsuchend fand ich darüber: „Das Rondo des Hrn. K. S. kann man Schülerinnen aufs beste empfehlen; es ist über eine Cacucha aus einem neufranzösischen Ballett gearbeitet, nett, leicht, lieblich, die Finger bildend."

45. Aus Beethovens Nachlaß:

»Seufzer eines Ungeliebten«, von G. A. Bürger. — »Die laute Klage«, von Herder. — Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nach Beethovens Originalmanuskript.

Eine einfache Titelabschrift genügt, auf die beiden Gesänge aufmerksam zu machen. Zweifle ich auch, ob sie Beethoven bei seinen Lebzeiten noch veröffentlicht hätte, da nämlich der erstere einer älteren Epoche seiner Kunst angehört, so fühlt man auch hier an einzelnen Drucken die Riesenhand, der nun einmal alles gelang. Der »Seufzer eines Unglücklichen« klingt etwas geschmacklos und zopfig im Gedicht; in der Musik fällt ganz besonders die Ähnlichkeit auf, welche die komponierten Worte „Wüßt' ich, daß du mich lieb und wert ein bißchen hieltest", mit der Hauptmelodie in Beethovens Phantasie für Klavier mit Chor und, will man weiter gehen, mit der zum letzten Satz seiner 9. Sinfonie haben. In allem Bezug bedeutender ist die »Klage der Turteltaube« und durchaus Beethovenisch. Nur gegen 2 Takte (S. 15, T. 2 bis 3) könnte man Verdacht hegen, ob sich nicht eine Undeutlichkeit des Manuskripts eingeschlichen habe. Indes paßt die etwas mühselige Modulation der Worte wegen auch.

In derselben Verlagshandlung erschien soeben eine neue Auflage vom schönen, hehren »Abendlied unterm gestirnten Himmel«, an dem man sich von neuem erheben wolle.

---

46. Variationen für Pianoforte.

L. Horwitz, Einleitung und Variat. über ein Thema von Weber. Werk 19. — F. Hartmann, Variat. über ein Thema von Rossini. Werk 23. — A. J. Kappal, Brillante Variat. über ein Thema von Novelli. Werk 5. — Fr. Burgmüller, Brillante Variat. über ein beliebtes Thema. Werk 33. — J. André, Variat. über ein Thema von Bellini zu 4 Händen. Werk 25. — L. F. Witt, Variat. über »An Alexis usw.« Werk 25. — J. v. Krogulski, Phantasie und Variat. über eine Krakovienne. Werk 1. — K. H. Henkel, 12 Variationen. — M. Bernard, Variat. über ein russisches Thema. — H. Enckhausen, Variat. über ein Thema von Strauß zu 4 Händen. Werk 49. — J. Legrand, Einleitung und brillante Variat. über ein Originalthema. Werk 1. — F. Anton Weber, Variat. über »An Alexis.« Werk 6.

Der verehrte Leser weiß, wie wir sein Interesse an so übersichtlichen Artikeln durch eine gewisse Rangordnung der Tonnummern zu steigern

lieben, ſo daß er die beſten immer zuletzt geſchildert erhält, heute haben uns indes die Komponiſten ſelbſt des oft ſchwierigen Rubrizierens überhoben und ſie faſt ſämtlich mit ſo gleicher Begeiſterung gearbeitet, daß wir nur blind hingreifen können und keinem Unrecht zu tun glauben durch Zu-früh-nennen.

Eröffne denn Hr. Horwitz den unſterblichen Reigen! Seine Variationen ſind vielleicht urſprünglich für eine Flöte und ſpäter aufs Klavier übertragen; ein ordentlicher Rezenſent hat nichts, als ſie „leicht, klaviergemäß, für häusliche Zirkel paſſend“ zu finden. Hr. Hartmann unterſcheidet ſich wenig von ſeinem Vorgänger, in der 3. Variation ausgenommen, die einen Funken Melodie zeigt und einige Stimmenführung. Quinten ſind nicht im Werke. Anerkennung verdienen auch die Veränderungen des Hrn. Kappal, eines mutmaßlichen Schülers von Czerny; er wollte für Dilettanten ſchreiben, und es iſt ihm gelungen. Auch das 33. Werk des Hrn. Burgmüller, der in England einen ſtarken Ruf genießt, ſind Variationen und heißt »Mon Retour de la Suisse«. In der Schweiz gibt's hohe Berge und tiefe Täler, von denen man lernen kann; Komponiſten ſollten nie von dort zurückkehren. Dagegen verſetzt uns das folgende auf ein Belliniſches Thema gebaute Variationsheft nach Italien, wie es ja auch eine ausgepreßte Zitrone tut. Ein Enthuſiaſt verſprach einmal, über das „Ja“ einer Schauſpielerin, das ihr in einem Trauerſpiel beſonders gelungen, ganze Bücher zu ſchreiben: verſuch' er ſeine Meiſterſchaft an neuen Variationen, ob ſie ihn nicht verläßt. Die folgenden Variationen über Himmels »An Alexis ſend' ich dich« ſind „allen liebenswürdigen Pianoforteſpielerinnen hochachtungsvoll“ gewidmet, alſo der größten Zahl der Spielerinnen; die kleinere könnte manches an ihnen ausſetzen, wollte ſie ſich rächen; zu verwerfen ſind ſie indes nicht. Hr. von Krogulski debütiert ganz leidlich, wenn auch in einer Nebenrolle; das »Religioſo« S. 5 erinnert an Webers Schlummerarie im »Freiſchütz«; ſonſt geht es, bis auf eine paſſabel hübſche Einleitung, immer la la, li li, lu lu u. ſ. f. — Endlich ſtoßen wir auf etwas Originelles, und der Leſer ſieht raſch in die Höhe nach dem Titel, — wenn auch nur auf einen lakoniſchen Titel; denn der Inhalt iſt möglichſt zahm und breit, und der Komponiſt, 12 Variationen hindurch, in ſein Thema ordentlich verliebt, daß er gar nicht laſſen kann von der erſten Harmonie und der Tonart. Endlich aber, im Koda, zeigt er, daß er auch ins Zeug gehen könne und übergehen, und nun moduliert er in einem Atem von G-dur aus durch Fis-moll—D-dur—B-dur—Es-dur—B-dur—A-moll—

Fis-dur—H-dur—Es-dur—B-dur—A-moll—Fis-dur—H-dur—Es-dur—As-moll—Gis-moll—Dis-moll und einige andere Doppelkreuztonarten, bis wir unvermutet wieder im freundlichen G-dur ſtehen. Auffallend iſt noch die Bemerkung über Variat. V „den Pianiſſ.- u. Fortiſſ.-Zug zuſammen".

Die noch zu beſprechenden Variationen ſind mit einiger Wut weniger anzuhören; die des Hrn. Bernard zwar augenſcheinlich nicht originell u. dgl., aber gefällig, modiſch, mittelſchwer und brillant und nirgends ſo troſtlos platt als die meiſten der vorigen. In Variat. 1, Takt 16 ſteht ein Fehler; über die Quinten S. 7 im letzten Takt ſind keine Worte zu verlieren. Die Variationen des Hrn. Enckhauſen erheben ſich ebenfalls nirgends zu Kunſtwerken, und das Straußſche Thema iſt darin ernſthaft genug bearbeitet, indes ſind ſie hübſch, ſolid, melodiös und zum Durchſpielen mit Schülern wohl geeignet. Ordentliche Konzertvariationen in Czerny-Thalbergſcher Weiſe findet man im erſten Werk des Hrn. Legrand und trotz manchen Bombaſtes Geſchmack und Erfindung im Paſſagenwerk und überhaupt eine leicht fügende und ordnende Hand. Muſikaliſchen eigentlichen Gehalt haben die zweite und vierte Variation den meiſten, obwohl den andern der größere Beifall des Publikums folgen wird. Neu und nicht gut iſt es, daß Einleitung und Finale aus F, während Thema und Variationen aus As gehen. Bei der Kenntnis, die der Komponiſt von ſeinem Inſtrument beſitzt, und den Zeichen von Talent, die ſich ſonſt verraten, ſtehen noch kunſtwürdigere Nachfolger zu erwarten. Den vielen komponierenden Webers geſellt ſich hier noch ein Friedrich Anton zu, in deſſen Variationen wir einen guten Muſiker empfehlen können. Sie ſind nicht etwa ungeheuer und ſollen's auch nicht ſein, aber dem Thema angepaßt, klar, wahr und oft innig und von zarter Empfindung. Wir ſagen darüber nicht mehr, als jeder, der ſie aufmerkſam durchgeht, ſelbſt ſagen wird, — deren es recht viele geben möge. 22.

47. Eine Viſion.

Gelegenheitsmuſik für Pianoforte[572].

F. X. Chotek, Variationen über ein Thema aus »Lucia von Lammermoor« von Donizetti. Werk 24.

J. Benedict, Phantaſie über Motive aus der Oper »Fair Rosamond« von J. Barnett. Werk 28.

H. Herz, Phantaſie und Variat. für Pfte. mit Begleitung des großen Orcheſter über ein Thema aus »Norma« von Bellini. Werk 90.

H. Bertini, Große Phantaſie über die von Rubini in die »Straniera« eingelegte Kavatine. Werk 113.

Derſelbe, Brillante Phantaſie über Themas a. d. »Poſtillon von Lonjumeau« von Adam. Werk 116.

J. Schmitt, Phantaſie (zu 4 Händen) über Themas aus den »Hugenotten« von Meyerbeer. Werk 261.

Derſelbe, Divertiſſement (zu 4 Hdn.) über Themas a. d. »Soirées mus.« v. Roſſini.

J. P. Pixis, Phantaſie und Variat. (zu 4 Händen) über ein Duett a. d. »Blitz« von Halévy. Werk 133.

Zentnergewichte an ſo leichte Ware legen, wer würde das? Indes verlangt auch eine gute Salon- und Gelegenheitsmuſik ihre Meiſter, und ſollte ich da jemandem den Preis zugeſtehen, ſo wär' es doch wieder H. B., der ſich auf das Entzücken verſteht wie irgendeiner, in der Unterhaltung plötzlich wie zerſtreut abbricht, ein Terzerol aus der Taſche zieht ſtatt des Tuches, über Kopfweh klagt und zuletzt alles in einer Galoppade weg- und niedertanzt. Etwas mehr im Hintergrunde ſteht H. H., obwohl mit dem Kreuz der Ehrenlegion geſchmückt[573], ſeine Stirne iſt leicht umwölkt, ſein Blick mild, er beſchwert ſich über Undankbarkeit der Welt, die ihm ſchon ſo viel ſelige Stunden zu verdanken. „Was wird noch aus dem werden", flüſtert eine Dame einer zweiten ins Ohr, „er hat ordentliche Leidensfurchen im Geſicht bekommen." „Aber, trefflichſter Herr Ch.", raunt ihm jemand in die Ohren, „in welchem altmodiſchen Frack erſcheinen Sie! Suchen Sie fortzukommen! Aller Augen ſeh' ich ſchon auf Sie gerichtet." Anders Herr J. B., er möchte ſich vor einigen Lords, mit denen er eben ſpricht, geradezu auf die Erde niederlegen und verſichert ihnen, nur bei ihm könnten ſie in kurzer Zeit Muſik und ſeine Kompoſitionen lernen, im Schlafe lehre er ihnen alles. Die Lords ſagen freundlich zu. In einer Ecke ſitzt Herr S., ſimpel, obwohl anſtändig gekleidet, der Beſte von allen. „Roſſini iſt ein Genie", meint er, „ſeine Soireen ein Ausbund von Liebenswürdigkeit." Zuletzt tritt P. ein. „Ein guter Muſiker", flüſtert man ſich zu. Auch du, mein Brutus? „Die

Verleger wollen's nun einmal so." — Endlich zieht X. ein Blatt aus der Tasche: „Das sind wieder einmal Rezensionen in der Neuen." — „Wahrhaftig, hängen sollte man sie", meinte ein anderer wild. Zum Schluß wurde viel getanzt.

---

48. Album du Pianiste.

Das Gute und Schöne wiegt in diesem Album über; es unbedingt empfehlen zu können, wünschte ich nur die Variationen von Jacques Herz heraus, die, wie das Machwerk immer, neben Ausgezeichnetem sich nun erst recht elend ausnehmen. So geht es uns Deutschen aber, die wir in solche Sammlungen gern von allem etwas hineinpacken möchten, Solides, Leichtes, Schweres, Modisches und nun auch etwas für die Klimperer. Wie leicht ließe sich in einer Stadt wie Berlin ein gewandter Künstler finden, der eine solche Sammlung anzuordnen, die Blumen sinnvoll zu einem Kranz zu verbinden wüßte, so aber kann einem eine Verunzierung, wie die Jacques Herzsche, gleich die Hälfte des übrigen verleiden, und muß man es obendrein noch bezahlen.

Was dem Album die meisten Käufer verschaffen wird, ist wohl namentlich das durch Klara Wieck verherrlichte Andante mit Etüde in H-dur von Adolph Henselt. Dem Andante wüßte ich nichts als eines jener schönsten Sonetten von Petrarca, das sich mit den Worten „benedetto sial giorno" usw. anfängt, an die Seite zu setzen; es sucht seinesgleichen. Die Etüde, zu anderer Stunde erfunden und in keiner tieferen Beziehung zum Andante gedacht, bringt es aber beim Zuhörer aus dem Herzen in die Hände, und ihre Wirkung ist wie bekannt die allgemeinste, daß alles durcheinander spricht vor Freude. Der Komponist war lange im Zweifel, ob er die Melodie der Etüde vor jener großwogigen Begleitung nicht erst in einfacherer vorführen sollte, wovon ich ihm bescheidentlich abriet, aus mehren Gründen, von denen der eine, daß die Etüde dann eine mehr variationsähnliche Wirkung hervorbrächte, ihm am meisten zu gefallen schien. Leider muß man das Stück jetzt in allen möglichen Gesellschaften zu hören bekommen, wie denn neulich ein armes Fräulein an ihm wie an einem schweren eisernen Kasten schob, der nicht von der Stelle wollte.

Louis Berger hat mit drei kurzen Charakterstücken: »L'innocenza«, »il Cordoglio« und »Rondo capriccioso« beigesteuert, die vielleicht schon vor längerer Zeit geschrieben sein mögen. Das zweite,

»il Cordoglio«, »das Herzeleid«, weckt zu innigem Anteil; das Rondo fängt etwas altmodisch an, nimmt jedoch später ein eigenes Wesen an, das bis zum Schluß fesselt und die Überschrift rechtfertigt.

Von Chopin enthält das Album ein Notturno, den Dichter in den ersten Takten verratend. Der Gesang des ersten Verses (man kann es so heißen) ist möglichst zart und wohllautend; matter dagegen, wie Chopins zweite Erfindung so häufig, der zweite. Den Schluß halte ich für später angesetzt.

Die Variationen über »Rule Britannia« von Moscheles, Cramer, Hummel und Kalkbrenner gewinnen Interesse durch Zusammenstellung und sprechen für ihre Komponisten. Das Thema ist aber seines dreimaligen Anfangs im Hauptton wegen eines der unglücklichsten zum variieren.

Einer Einleitung mit Polonäse von Kalkbrenner kann ich nur wenig Geschmack abgewinnen; es fließt, kann aber kaum enden.

Ein kleines Scherzo von Mendelssohn, schon früher als Beilage zur „Berliner Allg. Mus. Zeitung" abgedruckt, macht sich trotz seiner Kürze oder vielmehr wegen ihr geltend. Es läßt sich kaum geistreicher sein in so wenig Sekunden.

Ebenfalls jener Zeitung entlehnt ist eine »Rhapsodie champètre« von Moscheles, deren Charakter mir indes etwas außer der Sphäre des Komponisten zu liegen scheint. Immerhin läßt sich auch an ihr, namentlich an Führung der Bässe, des Meisters Art erkennen.

Das Scherzo von Reißiger ist artig und hält sich auf anmutiger Oberfläche.

Zum Schluß, da die Reihenfolge der Stücke alphabetisch nach den Namen der Komponisten, folgt ein Kapriccio von Taubert, das an zu großer Länge und, will es mir scheinen, an einer gewissen Prosa leidet, so treffliche Stellen und einzelnes Schön-Überraschende es anderseits auch hat. Auch wäre der Vorwurf zu großer Schwierigkeit bei geringer Dankbarkeit, den ihm Virtuosen vielleicht machen, kein ganz unbegründeter.

Als Zugabe folgen Kompositions-Fac-Similias von Spontini, Meyerbeer, Moscheles, Hummel und Cramer und zuletzt ein sehr interessantes lustiges Tableau von vielen Hundert Namenszügen lebender oder gestorbener, bekannter oder unbekannter Komponisten. Von ersteren zeichnet sich der Paganinis als wahrhaft diabolisch aus, während das Auge mit Vergnügen auf J. S. Bachs „Sonntagshand", wie Zelter sagt, und der genialisch gezogenen des Prinzen Louis von Preußen ver-

weilt. Merkwürdig mit ihren grotesken Verzierungen und von anderen bekannten verschieden ist auch die von Beethoven mitgeteilte. Das Tableau gewährt einen artigen Zeitvertreib, zumal die Handschriften richtig und treu nachgezeichnet sind, wie Referent mit Schrecken an seiner eigenen wahrnimmt, die ihm höchstens ein Champollion[575] oder eine Geliebte herausfindet. R. S.

49. Zu den musikalischen Beilagen der Neuen Zeitschrift für Musik.

Aus der Einladung.

Hauptsächlich hoffen wir, durch das Unternehmen jungen talentvollen Komponisten, denen der Weg zur Öffentlichkeit meistens so sehr versperrt ist, nützlich zu werden: muß schon die Aufnahme ihrer Kompositionen an sich als eine Auszeichnung betrachtet werden, so kann es auch gewiß kaum ein rascheres und sichereres Mittel zur Bekanntmachung ihres Namens geben als eine von Tausenden gelesene Zeitschrift. Für den Leser, für den jungen Künstler wie für uns haben Beilagen aber noch einen Hauptvorteil. Gerade ihnen werden wir die strengste kritische Aufmerksamkeit widmen, Schönheiten und Mängel, soweit sich dies durch Worte tun läßt, gerade hier nachweisen, wo der Leser, die Kompositionen neben sich, Schritt vor Schritt nachfolgen kann und den Gegenstand des Urteils vor Augen stehen hat. Das Urteil vielseitiger und fester zu stellen, werden wir daher auch oft die von uns zur Aufnahme in die Zeitschrift bestimmten Kompositionen vorher mehreren unserer fähigsten Mitarbeiter mitteilen und verschiedene Meinungen mit Namensunterschrift nebeneinander abdrucken lassen. So haben wir auch im Sinne, als zweite Beilage ein Heft Kompositionen desselben Gedichtes, das seinerzeit in diesen Blättern abgedruckt werden soll, beizugeben und die Lieder stufenweise vom mangelhaften bis zum gelungenen übereinander zu stellen. Es kann nicht fehlen, daß dies jung und alt zur Teilnahme anregen, überall nützen und interessieren wird. Aber auch der alten Zeit soll gedacht werden. Namentlich liegt uns an Verbreitung vieler noch ungedruckter Kompositionen von J. S. Bach, deren sich bereits einige der herrlichsten in unserm Besitz befinden. Über manche andere Pläne, die wir mit diesen Beilagen in Verbindung zu bringen gedenken, werden wir später noch ausführlicher sprechen[576].

Heft II.

Mendelssohn, »Pagenlied.« — O. Lorenz, »Mignons Lied«. — St. Heller, Deutsche Tänze für Pianoforte. — H. W. Rieff, »Geistliches Lied« und »Ermunterung«, Gesänge für 4 Männerstimmen. — R. Schumann, Intermezzo für Pianoforte.

Fürs erste votieren wir dem Verleger einen Dank für das artige Titelblatt im Rokokogeschmack, der ebendeshalb neu. An Namensgewicht kann sich diese zweite Beilage mit der ersten freilich nicht messen, und es ist ja eben Bestimmung dieser Beilagen, auf Unbekanntere aufmerksam zu machen. Doch sieht, auch auf dem Titel, ein bekannter und hochverehrter Name über die andern hervor. Das »Pagenlied« halten wir für sehr liebenswürdig in seiner Grazie, seinem leichtkecken Ton; man sieht den Burschen lustwandeln, und es will ihm gar nicht aus dem Gedanken: „Wenn die Sonne lieblich schiene wie in Welschland lau und blau usw.". Um so ernster nimmt sich dagegen Mignons tiefe Sehnsucht nach dem Süden aus; ein Zufall ließ die beiden Lieder aus gleicher Tonart gehen. Es hat uns an der Komposition dieses so oft und oft unglücklich in Musik gesetzten Liedes aus »Wilhelm Meister« die einfache, der Situation entsprechende Auffassung sehr zusagen wollen, wenn uns auch die Melodie hier und da nicht ganz frei und sozusagen von der Stimme geboten erscheint, in welchem Bezug wohl die Beethovensche Komposition als Muster aufzustellen ist. Der Name des bescheidenen kenntnisreichen Komponisten wird dem Leser aus manchem Aufsatz der Zeitschrift bekannt sein.

In den »Deutschen Tänzen« von Stephen Heller treffen wir sicher auf nichts Außergewöhnliches; sie sind eben, was sie sein wollen, naive leichte Tanzmelodien, wie sie sich etwa J. Pauls Walt vor Beginn des Larventanzes (in den »Flegeljahren«) vorsang. So sei auch der Vortrag dieser Ländler (dies sind wenigstens die zwei letzten) leise, zart, nach innen gerichtet. Der Komponist hat wohl Größeres und Bedeutenderes schon hervorgebracht, von dem auch in der Zeitschrift bereits die Rede war; leider komponiert er aber überhaupt zu wenig in Betracht seiner schnellen produktiven Kraft. Von seinen Lebensumständen wissen wir so viel, daß er ein geborner Ungar, von Kindheit zum Meister bestimmt und schon in frühern Jahren in mehreren deutschen Städten öffentlich aufgetreten, zurzeit lebt er in Augsburg.

Der Komponist der beiden Gesänge »Geistliches Lied« und »Ermunterung« ist Organist in Flensburg und als Erzieher einer talent-

vollen Tochter auch in dieſen Blättern bereits erwähnt. Seine Beiträge ſprechen einen biedern, deutſchen und eigentümlichen Charakter aus. Im »geiſtlichen Lied« gefällt uns weniger die Melodie an ſich, als die religiöſe Haltung des Ganzen; dazu entſpricht die charakteriſtiſche Bewegung dem Sinn der Worte; es iſt offenbar für eine tiefe Baßſtimme. Der vierſtimmige Geſang ſcheint uns friſch und wirkungsvoll; ſchön eigentümlich wird er erſt in der zweiten Hälfte; Wendungen in den letzten ſechs Takten ſind überraſchend, dabei natürlich.

Den letzten Beitrag erklärt und entſchuldigt das Motto aus »Macbeth« in einiger Hinſicht; es iſt ein Bruchſtück aus einem größeren Satz, wo er noch mehr als hier den Eindruck eines wilden phantaſtiſchen Schattenſpiels hinterlaſſen mag[577]. Der Komponiſt wünſchte nicht, daß man die Muſik für eine Unterlage des angeführten Mottos hielte, es iſt umgekehrt, er fand erſt ſpäter jene dem Sinne der Muſik nahekommenden Worte.

Schließlich laden wir nochmals nahe und ferne Kunſtgenoſſen zu Einſendung von Beiträgen freundlich ein; die Freude über ein neu entdecktes Talent, das wir auf dieſem Wege raſcher als ſonſt in die Öffentlichkeit einzuführen meinen, zählen wir zu unſern liebſten.

Die Redaktion.

Heft III.

P. Garcia, »Die Kapelle.« — J. Mathieux, »Trinklied.« — A. Henſelt, Impromptu. — L. Berger, »Hofer«, Lied, einſtimmig und vierſtimmig.

Vielleicht dankt uns der Leſer, was wir ihm im dritten Heft unſerer Beilagen zuſammengeſtellt, Tonſtücke der verſchiedenſten Art in Form und Charakter, darunter zwei mit weiblichen Namen, die in neueſter Zeit die Aufmerkſamkeit der muſikaliſchen Welt in hohem Grade auf ſich gelenkt. Über Pauline Garcia haben dieſe Blätter ſchon an mehren Orten berichtet. Als Sängerin ihrer berühmten Schweſter nachſtrebend, in der Kompoſition ihr vielleicht überlegen, ſcheint ſie auch dem letztern und höhern Talent die größere Sorgfalt zuzuwenden. Das Lied iſt merkwürdig, als ein deutſches Lied von einer Spanierin komponiert, dann durch ſich ſelbſt in ſeiner Geſtaltung und Abrundung. Die Muſikerin hat das Bild des Dichters bis ins Zarteſte ausgemalt und Eignes hinzugetan, indem ſie den Hirtenknaben im Anfang ſingend einführt. Das letztere mag vielleicht etwas ſpielend erſcheinen; im Gegenſatz aber zur ruhenden Landſchaft, die der Dichter vor uns ausgebreitet, treten

die Kontraste nun um so lebendiger vor. Nach dem Schluß hin verschwindet der Gesang des Hirtenknaben allgemach und klingt wie ein Echo nur in der Begleitung hier und da; es ist, als ob das Glöcklein seinen Gesang immer mehr übertöne. Ein Vortrag, wie er der Komponistin eigen, eine Stimme, wie ihre aus dem Innersten kommend, werden dem Lied die rechte Färbung und Bedeutung geben[578].

Sehr verschieden von dem Beitrag dieser reichbegabten Künstlerin ist der einer andern, ein Trinklied, und noch mehr eines in G-moll. Scheint mir diese dunklere, fast wild auftretende Tonart auch nicht vom Gedicht geboten, das heiter und schönsinnig zur Werthaltung unserer teuersten Güter auffordert, so mag die Auffassung der Komponistin als ein Zeichen der Zeit angesehen und vielleicht aus jener weiblichen Dichterschule hergeleitet werden, die wir aus Rahels und Bettinas Schriften kennen. Wer die Komponistin, ihre musikalische, durchaus weibliche Natur genauer schätzen lernen will, mag es aus ihren vor kurzem erschienenen Liederheften, die der innigsten Anerkennung würdig, wie sie sie bereits überall gefunden haben.

Ein kleines Stück von Henselt ruft ihn uns in seiner ganzen Liebenswürdigkeit ins Gedächtnis; es ist volksliedmäßig und spricht sich vollkommen aus in den wenigen Takten. Er sollte schwächern und kleinern Händen mehr dergleichen geben.

Des letztern Beitrages noch zu erwähnen, so spricht er für sich durch den Namen seines Meisters; uns wiegt so ein Lied in seiner Ursprünglichkeit, seiner herrlich tiefen Reinheit ganze Opern auf, wie sie uns aus dem Ausland kommen. In der ersten Erfindung scheint das Lied für eine Stimme gedacht; die reichere vierstimmige Kopie hebt aber die Wirkung um ein bedeutendes. Eine womöglich lebendige Vergleichung der beiden Bearbeitungen muß Musikfreunden von großem Interesse sein.

Heft IV.

Vesque von Püttlingen, »Die Geisterinsel« von H. Heine für 1 Singstimme mit Pianoforte. — Leopold Schefer, »Generalbeichte« von Goethe für 3 Stimmen. — Joseph Elsner, »Trauermarsch« aus dessen neuester Passionsmusik für das Pianoforte eingerichtet. — Josephine Lang, »Das Traumbild« von H. Heim für 1 Singstimme mit Pianoforte.

Der erste Beitrag rührt von einem Dilettanten her, einem hochgestellten Beamten in Wien, der sich noch unlängst auf der dortigen ersten Bühne auch in der Oper versucht. Über seine Leistungen im Liedersache

hat die Zeitschrift bereits früher berichtet. Franz Schubert scheint nicht ohne Einfluß auf den Komponisten gewesen zu sein, wie andererseits seine Melodie oft an italienische erinnert; eine Bemerkung, die man an mehreren süddeutschen Komponisten, wie Lachner, Thalberg, Proch u. a. machen kann. Dem Sinne des Heineschen Gedichtes entsprechend ist es der graue, trübe Ton der Musik, der die Wirkung der Komposition macht; von den Worten entkleidet, erschiene sie allerdings etwas einförmig und harmoniearm.

Der Name des Verfassers des zweiten Beitrages ist wohl ein allbekannter; gern hätten wir dem Leser eine größere Probe seiner gediegenen musikalischen Bildung gegeben, wenn es der sparsam zugemessene Raum unserer Beilagen gestattet hätte. Erfreue man sich auch der kleinen Gabe des Dichters! Die Überschrift „mit Pathos" war nötig; sie bezeichnet Maß und Ausdruck, in dem der Gesang vorzutragen, auf das bestimmteste. Auffallend erscheint es, daß er nur für drei Stimmen gesetzt ist.

Von Joseph Elsner ist nur wenig bekannt; wir geben hier einen Auszug aus einem größeren Werke, über das unser Warschauer Korrespondent in Nr. 27 d. Bandes das Ausführlichere mit warmer Teilnahme berichtet. Das Arrangement hätten wir reicher und vollstimmiger gewünscht.

Das Lied von Josephine Lang ist ein feines, äußerst zartes Gewächs, das wir der aufmerksamen Betrachtung des Lesers anempfehlen; es gefällt uns durchaus in seiner Innigkeit, namentlich da, wo es ins C-dur ausweicht, wie denn das Ganze sehr ausdrucksvoll deklamiert ist. Alles Vorzüge, die man in einem vor kurzem bei Haslinger erschienenen Liederhefte noch zahlreicher antreffen wird; dasselbe Heft enthält auch eine Komposition des von dem Mannheimer Musikverein ausgeschriebenen Preisgedichts, die mir gleichfalls unter allen mir zugekommenen als die am innigsten und eigentümlichsten aufgefaßte erschienen. Die Verfasserin, noch sehr jung, lebt meistens in Augsburg[579].

50. Sinfonien[500].

Auf dem Gebiete der Sinfonie begegnen wir zuerſt einem ſehr achtbaren Erſtlingswerke eines jungen Berliner Komponiſten, Möhring. Von ſeiner Sinfonie war es namentlich der erſte Satz, der ſich durch Form- und Stoffbeherrſchung und wirkſame Orcheſterbehandlung auszeichnete, wir halten ihn für den gelungenſten Teil des Werks; das Adagio iſt ſehr fleißig gearbeitet, doch erſchienen die Motive, namentlich das 2. zur Verarbeitung benutzte, für eine ausgedehntere Durchführung nicht intereſſant genug; der Satz machte indes immer einen wohlgefälligen Eindruck. Das Scherzo war etwas ſteif ausgefallen. Nach des Komponiſten Verſicherung und unſerm eigenen Gefühl war es auf ein ſchnelleres Zeitmaß berechnet, doch möchten wir, auch dieſes vorausgeſetzt, ihm große Bedeutſamkeit nicht zuerkennen. Dem Finale fehlt es nicht an Kern und innerem Leben; eine kontraſtierendere Maſſen- und Lichtverteilung würde ihm, eben als Schlußſatz, und ſomit der ganzen Sinfonie, wohl eine ſchlagendere Wirkung bereitet haben. Die Sinfonie fand und verdiente Beifall. Es wird dem Komponiſten bei erlangter größerer Freiheit und Leichtigkeit in Handhabung der Form auch über einen größeren Reichtum der Erfindung zu gebieten gelingen.

Eine neue Sinfonie von Lachner, die 6., tritt uns demnächſt entgegen. Wir erinnern uns von den 5 andern des Komponiſten nur noch 2 gehört zu haben: außer der Preisſinfonie eine frühere, irren wir nicht, in D-dur, welche letztere wir für die tüchtigſte halten. Der erwähnten neuen hört ſich die Geläufigkeit der Tonſprache, die Gereiftheit der Gedankenführung, die Gewandtheit in Handhabung der Orcheſterkräfte und Effektmittel eines gebildeten, erfahrenen Tonſetzers bald an. Eine gewiſſe ſich gehenlaſſende Breite aber, ein wir möchten ſagen zu bequemes Ausſpinnen der Gedanken, das mit dem Gehalte und Gewichte des verarbeiteten Stoffes nicht ganz im richtigen, wohlberechneten Verhältnis ſich findet, ſteht der Entfaltung jener Vorzüge zu freierer, unbedingter Wirkung im Wege. Eine formelle Ungewandtheit im letzten Satz befremdete uns gerade bei einem ſo gewandten Tonſetzer. Es ſchließt dieſer Satz ſeiner 2. Hälfte einmal ſo vollſtändig befriedigend, ſelbſt rauſchend ab, daß die Verſammlung zum großen Teil bereits zum Aufbruch ſich anſchickte. Hätte die Sinfonie wirklich hier geſchloſſen, vielleicht, daß die Wirkung eine entſchiedenere geweſen wäre. Das Werk war nicht ſehr warm, doch anerkennend aufgenommen[500a].

51. Aus Franz Schuberts Nachlaß.

Die Hrn. Diabelli u. Komp. in Wien haben wieder einige bedeutende Kompositionen aus Schuberts Nachlaß[581] veröffentlicht, auf die wir namentlich Gesangvereine usw. aufmerksam machen. Es sind:

Op. 134: »Nachtbelle« von J. G. Seidl, für Tenorsolo und vierstimmigen Männerchor mit Pianoforte.
Op. 135: »Ständchen« von Grillparzer, für Altsolo und vierstimmigen Frauenchor mit Pianoforte.
Op. 136: »Mirjams Siegesgesang« von Grillparzer, für Sopransolo und Chor mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 139: »Gebet« von de la Motte Fouqué für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte.

Die beiden ersten müssen reizend wirken; sie sind äußerst zart und charakteristisch. Das einförmige Kolorit zu heben, in das der rein vierstimmige Männergesang wohl oder übel oft verfällt, hat Schubert ihm eine Solostimme eingeflochten und das Klavier zur Begleitung beigegeben. Die Idee ist glücklich, wenn dadurch freilich den Männergesangquartetten, die kein Instrument in der Nähe haben, die Ausführung unmöglich gemacht ist; denn das Klavier ist wesentlich und darf nicht fehlen. Dann aber, im Verein aller, wird auch der Genuß ein doppelter sein. Das »Ständchen« hat eine gleiche Form wie die »Nachtbelle«, nur daß es für Frauenstimmen geschrieben ist; von schönen Stimmen vorgetragen und gut einstudiert muß es von wundervoller Wirkung sein, wenn auch ein von Frauen gebrachtes Ständchen in der Wirklichkeit schwerlich vorkommen möchte[581]. Auch im »Ständchen« ist das Klavier wesentlich und trägt die Harmonie. Schuberts bekannte Manier, einen Rhythmus, eine Begleitungsfigur von Anfang bis zum Schluß festzuhalten, trifft man auch in diesen Gesängen wieder. Daß sie schön für die Stimme geschrieben sind, darf man glauben, auch sind sie nirgends verfänglich schwer. — »Mirjams Siegesgesang« ist eine Komposition größeren Umfangs, eine Art Kantate, die wohl ursprünglich mit Begleitung des Orchesters geschrieben ist; ist das letzte der Fall, wie wir beinah überzeugt sind, so bedauern wir, sie nur im Arrangement kennen lernen zu können. Doch verleugnet die Komposition auch in der vorliegenden Gestalt ihre Wirkung nicht; der Grundton ist eigen altertümlich, alt religiös, fast biblisch. Aus anderen Kompositionen Schuberts weiß man, mit wie glücklicher Phantasie er die fremdartigsten Stoffe zu beherrschen versteht. Der Form nach altertümlich zu schreiben kann man lernen;

aber den Geiſt alter Zeit wie in leibhafter Klarheit heraufzubeſchwören, dazu gehört ein Dichter. Wir treffen übrigens ſogar auf eine Fuge; ſie iſt geiſtreich genug. Das Ganze ſchließt, wie es begonnen hat, heiter und glänzend. Im »Gebet« nun ſpricht ſich der moderne gläubige Chriſt aus und hier mit ganzer Innigkeit und Kraft; dies ſind unſere Paleſtrinageſänge, ſo ſpricht ſich die neue Kunſt im Gebet aus, duldend und vertrauend, aber auch tatkräftig und zum Handeln bereit. Man wird den Geſang nicht ohne innigen Anteil hören können.

So blüht denn der Lorbeerkranz um Schuberts Stirn immer voller. Wer hätte von dem Liederkomponiſten gedacht, daß er noch ſolchen Reichtum in ſich barg, wie es jetzt immer klarer wird. Möchten ſich doch auch freundliche Hände bald zur Herausgabe ſeiner anderen Geſangswerke, der Opern und der großen Meſſen, verbinden. Wien hat noch im Augenblick keine größeren muſikaliſchen Schätze im Beſitz als dieſe.

---

52. Preistrio (D-moll)

für Pianoforte, Violine und Violoncello von J. C. Louis Wolf.

Referent hat obiges Trio nur einmal gehört: es iſt indes ſo klar und einfach, daß ein einmaliges Anhören ſchon hinzureichen ſcheint, über die Kompoſition ein Urteil zu fällen.

Der Namen der Hrn. Preisrichter erinnere ich mich nicht mehr genau[583]; jedenfalls aber haben ſie ein Talent ausgeſpäht, das Aufmunterung verdient und, glaubt es ſich nicht etwa ſchon fertig, gewiß noch Bedeutendes zutage bringen wird. Dafür ſpricht die erfreuliche Richtung, die ſich im allgemeinen im Trio zeigt, die ungekünſtelte Art des Ausdrucks, die bereits erlangte Fertigkeit in Handhabung der Form. Verdiente ſo der talentvolle Künſtler ein Lob, ſo doch kaum einen Preis. Es wäre ſchlimm, wenn unter den zur Mannheimer Preisausſchreibung eingeſandten Trios nicht wenigſtens ein Fünftel dem L. Wolfſchen gleichzuachtender Stücke ſich gefunden hätte, — oder die Einſender müßten alle einen ſonderbaren Begriff von preiswürdigen Trios haben, — und ſo arm ſind wir in Deutſchland noch nicht, daß wir dem erſten beſten den Lorbeer nachzutragen brauchten. Doch ſtreiten wir nicht um das Glück, das der gekrönte Komponiſt gehabt; auch Glück gehört zur Kunſt, und doppelt beneidenswert der Künſtler, dem es ſchon im Anfange ſeiner

Laufbahn lächelt, aber auch doppelt verantwortlich, wenn er den liebevollen Erwartungen, die man von ihm gehegt, nicht Wort hält, wenn er, eitel geworden durch den augenblicklichen Erfolg, sich gar verwirft. Die Person des Komponisten ist mir übrigens nicht bekannt; ich weiß nicht, ist er jung oder alt, Nord- oder Südländer. Eines aber, wie gesagt, geht aus seinem Trio hervor, daß er schöne Kräfte zum Wettstreit mitgebracht, und daß die Zukunft auf ihn als auf einen rüstigen Kämpfer zählen darf. Wir fügen noch einiges über die Komposition selbst bei, damit man wisse, was man von ihr ungefähr zu erwarten hat. Die Form ist die gewöhnliche im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen, die Anlage mittlerer Größe; zu den sogenannten „großen" Trios gehört die Komposition nicht. Eine entschiedene Eigentümlichkeit spricht sich ebensowenig aus wie eine Vorliebe für den oder jenen Meister, wenn nicht etwa für K. M. v. Weber. Der Satz ist rein, modern-einfach, die Ausführung nicht schwierig. Einen wirklich bedeutenden Charakter hat keiner der Sätze, wohl aber alle eine anmutige Physiognomie. Am wenigsten behagte mir das Andante mit seinen altmodischen Variationen, am meisten das Scherzo. Der letzte Satz hat ein gar zu wohlfeiles Thema; der zweite Gesang ist musikalischer. Neues, Feines in der Harmonie, im Passagenwerk usw. enthält das Trio wenig oder gar nichts, dagegen auch nichts geradezu Triviales. Diese einzelnen Züge mögen dem Leser einen Umriß von der Komposition geben. Erfreulich ist es noch zu bemerken, daß ein in dieser Zeitschrift früher aufgestellter Ausspruch, „daß bei künstlerischen Wettkämpfen meistens einheimische Künstler den Preis davontrügen", auf diese Preiskomposition nicht anzuwenden, da der Sieger, wie wir hören, in Wien lebt, welche Stadt, wie vieles Unkraut doch auch wuchern mag, uns denn doch von Zeit zu Zeit auch ein gutes Talent sendet, als das wir den Komponisten nochmals bezeichnen müssen.

---

53. Das Mozartalbum,

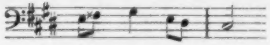
an dessen Herausgabe Hr. Kapellmeister Pott[584] in Oldenburg seit 2 bis 3 Jahren arbeitete, ist vor kurzem erschienen, und wir beeilen uns, die interessante Galerie der in ihm zusammengestellten Kompositionen etwas näher zu beleuchten.

Das Album zerfällt in drei Abteilungen, in Kompositionen für mehrere Stimmen, in Lieder für eine Stimme mit Pianoforte und in

Pianofortekompoſitionen. Voran ſteht eine Lithographie der Mozartſtatue, auf einem zweiten Blatt eine Abbildung der anderen bildlichen Verzierungen des Piedeſtals, die wohl die Oper, die Kirchenmuſik, die Sinfonie und die Kammermuſik verſinnlichen ſollen. Der jedesmaligen Abteilung ſind die Fakſimiles der Komponiſten, die beigeſteuert, vorangeſetzt. Dieſe letzteren ſind:

(1. Abt.) **Franz Lachner:** Der »134. Pſalm« für zwei Chöre; wie alles von der Hand dieſes Komponiſten gewandt und wohlklingend geſetzt, auch im Ganzen kirchlich würdig, doch ohne beſondere Eigentümlichkeit und jedenfalls jener Art ſüddeutſcher katholiſcher Kirchenmuſik zufallend, die ſich zur ſtreng proteſtantiſchen, durch J. S. Bach vertretenen, wie italieniſche zu deutſcher Muſik verhält.

P. Lindpaintner: »Das deutſche Land« für 4 Männerſtimmen. Gleichfalls ohne hervorſtechende Eigentümlichkeit, ſo daß man auf hundert Verfaſſer ſchließen könnte, doch von guter Wirkung. Die übermäßige Sekunde:



war leicht wegzubringen.

K. G. Reißiger: »Das Vergißmeinnicht« für 4 Männerſtimmen, zart, anſprechend, zierlich abgerundet. Statt des ff auf dem Wort „Vergißmeinnicht" hätten wir lieber nur ein *f* geſetzt.

Fr. Schneider: »Sehnſucht« für 4 Männerſtimmen. Das Gedicht, im höchſten Grade ſubjektiv, hätte ſich wohl beſſer zu einſtimmiger Behandlung geſchickt. Doch wird es auch in dieſer Geſtalt Sänger und Freunde finden. Das 2. ges im 1. Takt des 1. Baſſes und das 2. b im 5. Takt des 2. Tenors ſind wohl Druckfehler.

Ch. H. Rinck: »Kyrie« für ganzen Chor mit Orgel, klar, einfach, würdig.

W. J. Tomaſchek: »Mich ergreift, ich weiß nicht wie« von Goethe, für Tenor mit Chor mit Pianoforte, friſch und derb, im Sinne des Gedichts. Bei heiterer Tiſchgeſellſchaft von der rechten Wirkung.

K. Arnold: »Danket dem Herrn« für 4 Männerſtimmen. Der Komponiſt war uns bisher nur dem Namen nach bekannt. Sein erſtes, was wir kennen lernen, verrät eine wohlausgeſchriebene Hand, ein klares Ohr, doch ohne höhere Stileigentümlichkeit zu entfalten.

A. F. Häser: »Troſt in Tränen«, fünfſtimmig. Vortrefflich im Satz wie im Charakter, beſonders zart und innig, nicht im gewöhnlichen 4ſtimmigen Schlendrian. Dies Lied iſt uns eines der liebſten im Album.

v. Seyfried: »Chor alla Capella zur prieſterlichen Benediktion«, wohl keine ſeiner bedeutendſten Kompoſitionen, doch überall den techniſchen Meiſter bekundend.

Morlacchi: »Salve Regina« für Chor. Kirchenmuſik ganz in der Weiſe des geſunkenen italieniſchen Geſchmacks, der nicht der unſrige.

A. Methfeſſel: »In der Fremde« für 4 Männerſtimmen. Gut komponiert, etwas ſentimental-proſaiſch.

H. Stumpf: »Lob des Waſſers« und »Der beſte Grund«, zwei 4ſtimmige Kanons heiterer Art, leicht zu löſen wie zu ſingen.

H. Proch: »Lebenslied« für 4 Männerſtimmen. Die 2 erſten Takte ſind ganz Mendelsſohns: „Wer hat dich, du ſchöner Wald", das der Komponiſt indes vielleicht gar nicht gekannt. Das Lied hat Fluß und Leben, wenn auch keine Tiefe, die das Gedicht ſogar ablehnt. Die Oktave S. 47, Takt 1 zwiſchen 2. Tenor und 2. Baß war leicht zu radieren.

B. v. Miltitz: »Vater, in deine Hände« für Sopran, Tenor und Baß. Es hat dieſe Art des dreiſtimmigen Satzes ihr Schwieriges; wir wiſſen auch nicht, warum ſich der Komponiſt der vorteilhafteren Wirkung des 4ſtimmigen von ſelbſt begeben hat. Ein hinzugeſetzter Alt würde das Stück in jedem Falle wohlklingender machen.

Joh. Strauß: »Soll dieſer Tag mein letzter ſein« für Chor. Der Verfaſſer iſt nicht der bekannte Wiener, ſondern der badenſche Kapellmeiſter, ſein Stück aber ein wertvolles, das den guten Muſiker namentlich in der Mitte durch ſeine imitatoriſche Behandlung verrät.

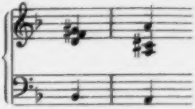
J. F. Fröhlich: »Leichter Sinn« für 4 Männerſtimmen. Titel des Gedichtes, Name des Verfaſſers wie die Muſik ſtimmen gut zuſammen.

P. Lindpaintner gibt noch ein zweites Lied für Männerſtimmen: »Maria, Gnadenmutter«, das eine andere und ernſtere Saite anſchlägt als das erſterwähnte.

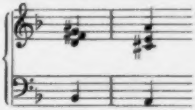
Die zweite Abteilung des Album beginnt

Spontini mit einem Lied »Die Blumen«, deſſen ſchwerfällig reflektierender Inhalt ſich nicht gut zur muſikaliſchen Behandlung eignet. Dies hatte auf die Muſik Einfluß, die etwas Steinernes, Unbehilfliches

an ſich hat. Auch ſcheint das Klavier nicht das Inſtrument des Komponiſten zu ſein; es klingt alles arrangierter Orcheſterſatz. Eine bekannte Quintenfolge verdeckt Spontini im 1. Verſe folgendermaßen:



Im 2. Verſe ſchreibt er aber dennoch:



Wir führen die Stelle nur zum Beweis des Zwieſpaltes an, in dem ſich zuweilen ſelbſt ein ſo alter Meiſter befinden kann.

J. Benedict: »Frühlingsklagen«. Den trüben Schluß erwartet man nach dem Vorhergegangenen nicht; wir finden das Gedicht ſchon von vornherein zu leicht, zu heiter aufgefaßt. Im übrigen zeigt der Komponiſt wie immer Geſchick und Routine.

J. W. Kalliwoda gibt das Lenauſche »In der Schenke, am Jahrestag der unglücklichen Polen-Revolution«, weshalb, wie wir hören, dem ganzen Album der Eingang in die öſterreichiſche Monarchie unterſagt ſein ſoll. An der Muſik haben wir uns erfreut; ſie muß, von einem echten deutſchen Baß geſungen, von frappanter Wirkung ſein.

L. Spohr: »Unterwegs«. Ein zartes Gedicht, eine noch zartere Kompoſition; vielleicht die ſchönſte im Album.

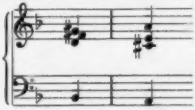
A. Pott: »Wiegenlied« mit Violoncellobegleitung, aber kein gewöhnliches, ſondern für ein Fürſtenkind eines. Die Muſik iſt leicht und gefällig.

Fr. Curſchmann: »Die Roſe«. Der Anfang erinnert an das »Am Rhein, da wachſen unſre Reben«. Das Ganze in ſeiner melodiſchen Anmut läßt uns den frühen Verluſt des jungen Künſtlers wiederholt bedauern.

R. Schumann: »Volksliedchen«. (Wenn ich früh in den Garten geh) Syſt. 4, Takt 3 iſt ein Druckfehler; ſtatt des 1. Viertel muß ein Achtel und ſtatt der 2 Sechzehnteile zwei Achtel ſtehen.

an ſich hat. Auch ſcheint das Klavier nicht das Inſtrument des Komponiſten zu ſein; es klingt alles arrangierter Orcheſterſatz. Eine bekannte Quintenfolge verdeckt Spontini im 1. Verſe folgendermaßen:

Im 2. Verſe ſchreibt er aber dennoch:



Wir führen die Stelle nur zum Beweis des Zwieſpaltes an, in dem ſich zuweilen ſelbſt ein ſo alter Meiſter befinden kann.

J. Benedict: »Frühlingsklagen«. Den trüben Schluß erwartet man nach dem Vorhergegangenen nicht; wir finden das Gedicht ſchon von vornherein zu leicht, zu heiter aufgefaßt. Im übrigen zeigt der Komponiſt wie immer Geſchick und Routine.

J. W. Kalliwoda gibt das Lenauſche »In der Schenke, am Jahrestag der unglücklichen Polen-Revolution«, weshalb, wie wir hören, dem ganzen Album der Eingang in die öſterreichiſche Monarchie unterſagt ſein ſoll. An der Muſik haben wir uns erfreut; ſie muß, von einem echten deutſchen Baß geſungen, von frappanter Wirkung ſein.

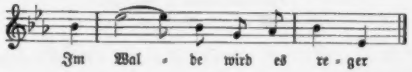
L. Spohr: »Unterwegs«. Ein zartes Gedicht, eine noch zartere Kompoſition; vielleicht die ſchönſte im Album.

A. Pott: »Wiegenlied« mit Violoncellobegleitung, aber kein gewöhnliches, ſondern für ein Fürſtenkind eines. Die Muſik iſt leicht und gefällig.

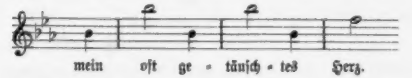
Fr. Curſchmann: »Die Roſe«. Der Anfang erinnert an das »Am Rhein, da wachſen unſre Reben«. Das Ganze in ſeiner melodiſchen Anmut läßt uns den frühen Verluſt des jungen Künſtlers wiederholt bedauern.

R. Schumann: »Volksliedchen«. (Wenn ich früh in den Garten geh) Syſt. 4, Takt 3 iſt ein Druckfehler; ſtatt des 1. Viertel muß ein Achtel und ſtatt der 2 Sechzehnteile zwei Achtel ſtehen.

J. Raſtrelli: »Der Wanderer«. Eine weit ausgeſponnene Kompoſition, die vielartige Empfindungen in ein Ganzes zu vereinigen ſtrebt. Der Anfang des Geſanges:



erinnert ſehr an Marſchners: »Im Herbſt, da muß man trinken« (obwohl dies wieder an das Scherzo der 8. Sinfonie von Beethoven). Im einzelnen treffen wir auf vieles Gutempfundene; das Ganze will ſich aber, wie geſagt, nicht runden. Nicht ſchön für die Singſtimme geſchrieben iſt:



In der Mitte dieſes Liedes findet ſich übrigens ein Druckverſehen. Die Worte S. 84: „Wo ſind' ich deinen Segen uſw." ſollen doch wohl nicht noch einmal wiederholt werden. Leider iſt das ganze Album ſehr inkorrekt und faſt keine Seite von bedeutenden Fehlern frei.

Oskar Kronprinz von Schweden: »Chanson des Pirates« von V. Hugo. Das erſtemal, daß wir eine Kompoſition des hohen Verfaſſers zu Geſicht bekommen. Es gleicht einem wilden Seeſtück und iſt uns trotz ſeiner Grellheit lieber als manches Doſengeſicht mancher deutſchen Komponiſten.

K. Bank: »Um Mitternacht« wird von einer wohlklingenden Begleitung getragen und rundet ſich gut ab. Die vielen Wiederholungen der Worte „Um Mitternacht" ſind wohl Zuſätze des Komponiſten; geradezu falſch ſcheinen ſie uns am Schluß. Der Dichter ſingt nämlich:

Um Mitternacht hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben; —
Herr über Tod und Leben,
Du hältſt die Wacht.

Daraus macht aber der Komponiſt zum Schluß: „Um Mitternacht hältſt du die Wacht", ganz gegen den tiefen Sinn des Schluſſes des Gedichtes.

H. Truhn: »Lied« von K. Reinhold. Klein, aber innig und ausdrucksvoll, wird viel und gern geſungen werden.

Joh. Berwald: »Die Klage am Strande«. Ein ſonderbares Stück, das wir nicht verſtehen. Die Überſetzung (das Gedicht iſt ein ſchwediſches) mag ſchuld daran ſein. Der Schluß lautet:

Vielleicht in einem Regenguß
Ich falle, Holde, dir zu Fuß.

Wir wiſſen nicht, iſt's Ironie, iſt's Spott. Im übrigen verrät die Muſik, deren Verfaſſer wir zum erſtenmal begegnen, einen vielerfahrenen, einen echten Muſiker.

K. Kreutzer: »Jägers Leid« und »Jägers Luſt«, zwei Lieder der Art, wie ſie ein routinierter Komponiſt ſchockweiſe machen kann, ſcheinen uns eines Mozart-Albums nicht würdig.

Wir kommen zur kleinſten, zur dritten Abteilung, Solokompoſitionen für das Pianoforte, die von

J. Moſcheles mit einer Ballade eröffnet wird. Das Wort »Ballade« trug wohl zuerſt Chopin in die Muſik über. Übrigens ſcheint uns nur das Wort neu, die Sache kann man ſchon in Beethoven und Schubert finden. Das Stück von Moſcheles will wohl den Eindruck, den es macht, einen finſtern, nebelhaften, der uns an die Küſten Schottlands gemahnt; die Tonart bewegt ſich in As-moll und verwandten; zu Spielern verlangt es Künſtler erſten Ranges.

J. F. Kittl: »Romanze«. Der erſte Teil ſüßlich, der zweite kräftig markierter. Das Ganze ſcheint uns zu anſpruchsvoll zu ſeiner Kleinheit.

W. H. Veit: »Rhapſodie«. Ein ausgezeichnetes, künſtleriſch abgerundetes Stück mit ſchönem Vorder- und Hintergrund. Meiſterhaft iſt der Rückgang nach F-moll zum Schluß von S. 120. Der Komponiſt verdient die vollſte Anerkennung für ſeine Gabe.

F. Mendelsſohn-Bartholdy: »Der Blumenkranz«. Keine Originalkompoſition, ſondern ein von K. Czerny übertragenes Lied, das uns weit beſſer als ſolches gefallen.

S. Thalberg: »Notturno« ganz in ſeiner Weiſe. Melodie oben oder in der Mitte, um und darum Harpeggien: gut geſpielt von einſchmeichelnder Wirkung.

Ende gut, alles gut. Wir hätten das Veitſche Stück zum Schluß geſetzt. Anſtatt deſſen erhalten wir eine Mélodie sentimentale et Cadence agitée von K. Czerny (Oeuv. 688). Der Komponiſt, der uns ſo viele

Beweise seiner Schreibseligkeit, gewiß auch eines Talentes gegeben, ist bekannt. Wir wissen wenigstens nicht mehr über ihn zu sagen.

Durchblätterte nun Mozart das Album mit seinem klaren, alles ergründenden Blick, oder tut er's in jenen lichteren Regionen, wo er thronen mag, so möchten wir wissen, wem er am innigsten für seine Gabe die Hand drückte. Daß ihm die Huldigung so vieler ausgezeichneter Männer ein beglücktes Lächeln abgewönne, wer möchte daran zweifeln. Und so haben wir nichts zu tun, als noch dem zu danken, der dieses Liebeswerk veranlaßte, und nichts zu wünschen, als daß es den edlen Zweck einer Beisteuer zum Mozartdenkmale im vollsten Maße erreichen möge! —

---

54. »Moses«, Oratorium von A. B. Marx.

Es ist uns der Klavierauszug dieses Werkes von der Redaktion zugestellt worden, der wir unsere Ansicht darüber mitzuteilen schon vor dem Erscheinen des »Moses« zugesagt hatten. Nur ungern erfüllen wir das Versprochene jetzt, wo wir das Oratorium näher kennen gelernt; es hat uns lange nichts so abgestoßen als diese Musik, und es tut uns dies Geständnis leid um des Verfassers willen, dessen schriftstellerisches Talent von niemandem höher gestellt werden kann als von uns. Zum Komponisten fehlt ihm unserer Meinung nach fast alles. Welcher Fleiß, welcher starke Wille dazu gehören mag, ohne schöpferische Kraft dennoch ein so umfangreiches Stück zustande zu bringen, wir müssen es bewundern, aber es erfüllt uns auch mit Trauer, den Mann, der für andere so gut sehen kann, in seiner eigenen Sache für ganz verblendet erklären zu müssen. Wir ehren den Lehrer, der auch schaffen will, steht es nur nicht in gar zu schlimmem Verhältnis mit dem, was er lehrt. Kann man schöner und ergreifender über Sebastian Bach schreiben, als Marx getan? Rührt es nicht, wenn er, bei Beethoven verweilend, fast schwärmerisch wird? Kann man mit schärferer, blitzenderer Waffe gegen einen Feind ziehen als er? Und lehrt er die Jugend, kann man es gründlicher, hingebender tun? Und nun er, durch Buchstaben zu wirken verschmähend, selbst reden möchte durch die geliebten Schriftzeichen der Tonkunst — was gibt er? Ist das die Melodie, die er lehren will? Ist das die saubere Harmonie, über die er ganze Bücher, die besten in ihrer Art, geschrieben? Ist das die Meisterschaft in allen Formen, auf die er überall dringt? Ist das

die urſchöpferiſche Kraft der Erfindung, wie er ſie an Bach, Mozart, Beethoven erkannt? Wir wollen nicht darauf antworten; wir müßten darauf überall dasſelbe ſagen, — daß wir auf das bitterſte getäuſcht worden ſind, daß wir ſelbſt bei den einzelnen Stellen, wo wir anfingen zu hoffen, bald wieder auf unſer Endurteil zurückkamen, es fehle hier alle Geſtaltungskraft, aller Schönheitsſinn. Eine einzige, wenigſtens beſondere Idee fiel uns auf: die „Stimme des Herrn“ im meiſtens achtſtimmigen Chor zu behandeln. Kurz und gut angebracht, hätte ſie wohl wirkungsvoll ausfallen können; achtzehn Seiten des Klavierauszugs aber ausgedehnt, der Schlußſatz des zweiten Teils ſogar in einen Anlauf zu einem Fugato endigend, will es uns, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, ein Verſtoß gegen die Natur des Gegenſtandes dünken. Sichtlichen Fleiß hat der Komponiſt auf die Charakteriſtik der einzelnen Perſonen, wie der gegenſätzlichen Chöre der Iſraeliten und Ägypter verwandt; was hilft das alles, wo das Beſte fehlt — Schönheit des muſikaliſchen Ausdrucks. Ein glückliches Motiv fällt uns auf im erſten Teil zu den Worten: „und dein grimmiger Zorn“ — aber der Verlauf des Satzes? Iſt das Durchführung? Es iſt nicht zuviel geſagt, es findet ſich im ganzen »Moſes« nicht einmal nur ein in der Form geglücktes, wirklich abgerundetes Muſikſtück. Und dann, welche Deklamation, wie von aller Natur verlaſſen! Welche Harmonien — Mißklänge nämlich! Wünſcht es die Redaktion, ſo ſollen ihr die Belege ſchriftlich vorgelegt werden. Es ſchien uns nichts zu fruchten, den Raum dafür in Anſpruch zu nehmen.

Noch eine Hoffnung hegen wir: daß uns eine baldige Vorführung des Werkes manches in einem günſtigeren Lichte ſehen laſſe. Vielleicht findet ſich bald Gelegenheit, da ein hieſiger Verein, wie wir hören, mit dem Einſtudieren des übrigens äußerſt ſchweren Werkes beſchäftigt iſt. So iſt es recht, man ſoll ſich mit allem bekanntmachen. Ändert ſich dann unſer Urteil, ſo verlaſſe ſich der Komponiſt darauf, wir widerrufen feierlichſt. Heute aber konnten wir nicht anders[585].

55. Kompositionen für Pianoforte.

Karl Evers, Dritte Sonate (D-moll).

Werk 22.

Es ist eine bedenkliche Ebbe in der Literatur der Klaviermusik eingetreten, namentlich in Solostücken für das Instrument, weshalb wir immer mit Teilnahme nach Kompositionen greifen, die wenigstens ihrem Titel nach auf ein ernstes künstlerisches Streben schließen lassen. Irren wir nicht, so wurde der Komponist obiger Sonate in Wiener Blättern sogar als eine Art Restaurateur des guten Geschmacks und zwar seiner Bestrebungen im Sonatenfache wegen bezeichnet: ein Urteil, das nach unserer Meinung indes außerordentlich einzuschränken ist. Wir kennen die früheren Sonaten des Herrn Evers nicht; stehen sie aber nach Form und Gehalt nicht höher als die vorliegende, so sind sie eben Versuche wie diese; sich in klassischen Formen zu versuchen macht aber noch lange keine Klassizität. Wie dem sei, die Sonate reicht vollkommen hin, sich ein Urteil über das Talent und Streben des Komponisten zu bilden. Ist schon jeder Versuch, sich in größeren Formen zu bewegen, sie beherrschen zu lernen, ein löblicher, so dürfen wir diese Anerkennung auch Herrn Evers nicht vorenthalten; andererseits treten freilich Ungeschick und mangelhafte Bildung nie stärker hervor, als wo sie sich an größere Formen wagen, und es kann einem talentreichen Dilettanten ein kleines Lied gelingen, während er bei dem Versuch einer Sonate vielleicht nicht über die Modulation nach der Dominante hinauskommt. Vor allem also vermissen wir in der Sonate die Meisterschaft in Handhabung der Form. Wie der Komponist auf S. 4 schon nach F-dur moduliert, wieder abläßt, noch einmal nach F-dur moduliert, dann mühselig nach A-moll kommt usw. usw., — geschieht noch alles ungeschickt, fast schülerhaft. Nun kann ein Werk trotz formeller Schwächen charakteristische Vorzüge und Schönheiten besitzen; aber auch in diesem Bezug treffen wir nur auf wenig Ausgezeichnetes. Daß jeder Takt Musik sei, die Forderung dürfen wir freilich nur an den Meister stellen; wir verlangen weniger von Herrn Evers, doch auch mehr als solche dürre, klappernde Passagen wie Seite 6 und 7. Das ist die leidige Hummelsche Manier, die denkt, nach der gehörigen Rührung müsse nun auch dem Zuhörer imponiert werden durch Fingerfertigkeit. Daß zum Schluß des Satzes dieselben Passagen und dann in der Tonika vorkommen, versteht sich. Dem ersten Satz folgt ein Adagio

in Fis-dur, ein ziemlich geschmackloses Stück, halb Zopf, halb moderne Süßlichkeit; es wäre besser ungedruckt geblieben. Das Beste in der Sonate scheint uns das Thema des letzten Satzes, es hat Schwung und Leben; was dann folgt, ist fast nur Passagengeschnörkel, der eintretende Marsch Bellinisch genug. Statt des erwarteten Kraftschlusses verläuft sich der Satz plötzlich wie in den Sand und in ein dreifaches *p*. So schließt die Sonate; möge sie der Komponist selbst als eine Studie betrachten und später die Meisterwerke nachfolgen lassen; vorderhand wäre nur der gute Wille anzuerkennen.

Joachim Raff, 3 Pièces caractéristiques. Oe. 2.

Ein ganz neuer Komponistenname, ein Opus 2, das Vertrautheit mit der neusten Spielweise, hier und da wahrhaft musikalische Züge verrät — kurz eine Überraschung. Das Heft enthält zwei mit »Prélude« überschriebene Stücke und einen Walzer. Den letzten wünschten wir unterdrückt, er klingt wie ein leichtfertiger Witz nach einer Liebeserklärung. An den andern Nummern gefällt uns die bei allem Ernste doch jugendliche Empfindung; ein Etwas, das auf eine Zukunft hindeutet. Noch liegt der Komponist unter den Banden moderner Virtuosität; weiß er zu widerstehen, wir dürfen vielleicht Schönes von ihm erwarten; an Begabung scheint es ihm nicht zu fehlen.

St. Heller,

Improvisata sur une Mélodie de H. Reber. Op. 18. — Caprice sur un motiv de l'Opéra de Monsigny: »Le Déserteur«. Op. 41.

Wenn jemand ein Recht hat, seine Bearbeitungen fremder Motive mit einer Opuszahl zu bezeichnen, so ist es der obige Komponist. Die Zeitschrift hat schon öfters auf die eigentümliche, geistreiche Weise aufmerksam gemacht, mit der St. Heller andrer Gedanken umzumünzen weiß, daß sich die Originale dafür nur zu bedanken haben. Dabei schreibt er so vortrefflich für sein Instrument, weiß oft mit wenigen Mitteln so schöne Wirkungen hervorzubringen wie kaum ein anderer Salonkomponist. Und was dies alles überwiegt, eine blütenreiche Phantasie spielt in seinen Gebilden; so führt er uns in der Kaprice über ein Thema von Monsigny wie durch Zauberei in eine alte verklungene Zeit, so gibt er in der Improvisita über eine ländliche Melodie von Reber eine ganze

kleine Dorfgeschichte; er hält uns fest wie mit spielenden Fingern, und wir lassen's uns gern gefallen. Die Deutschen fangen an, diesen schalkhaften Geist zu begreifen; möchte ihm Zeit und Ruhe zu größeren und Originalarbeiten kommen! Dies eine wünschen wir[586].

H. Wichmann,

Sonate (G-moll). Werk 1. — Drei Stücke für Pianoforte. Nokturno. Etüde. Mazurka. Werk 2.

Eine Sonate als Opus 1 hat zwiefachen Anspruch auf unsre Teilnahme; wenn schon das seltne Konzentrieren der schaffenden Kraft zu Erzeugung größerer kunstwürdiger Gebilde als die Phantasien, Übertragungen, deren Hervorbringung heute in doppeltem Sinne keine Kunst mehr ist, jedenfalls Beachtung heischt, so ist dies um so mehr der Fall, wenn ein Künstler, statt einige entlehnte Gedanken in einer saloppen, ausgetretenen Form mit einem Passagenschwall zu übergießen, sich in die Öffentlichkeit mit einem Werke einführt, das die Aussprüche eigner Gedanken in einer gebildeten, edlen Form und dazu gleiche Mächtigkeit des Strebens wie der künstlerischen Bildung bedingt. Ein vorsichtiges Urteil ist hier doppelt Pflicht. Gestehen wir von vornherein, daß wir manches und Hauptsächliches an der Sonate auszusetzen haben, daß wir uns namentlich gegen Auffassung und Stil des Ganzen erklären müssen. Größere, bedeutsamere Formen erfordern auch einen kräftigeren Flügelschlag der Phantasie; weiche, liebliche Melodien, kurzgeschürzte Perioden, leichtgerundeter, einfacher Formenbau reichen nicht allein aus. Es bedarf da kräftiger, kühner Gedanken, einer schwunghaften Ausführung. Nicht bloß die Liebesklagen der Hirtenflöte, auch der Wogenschlag der Leidenschaft soll da seine Sprache finden. In allen vier Sätzen dieser Sonate fließt alles so weich und sanft dahin, nirgends ein Anstoß, eine Brandung; überall derselbe glatte Spiegel. Es fehlen die kräftigen Gegensätze, dem Lichte der Schatten. Was aber das Instrumentale anbelangt, so gewährt die Sonate im allgemeinen ungefähr den Anblick einer Haydnschen. Darin liegt freilich ein harter Vorwurf, wir können ihn aber dem Komponisten nicht ersparen. Hat er, was wir ihm nicht absprechen, ein gesundes Talent, ein wahrhaft ernstes Streben, so muß, so wird er bald von selbst höhern Flug nehmen. In jedem Fall ist eine Enttäuschung je früher, desto weniger schmerzlich. Wäre Hummel, Moscheles, wäre Beethoven nicht für ihn dagewesen — dessen, was die neuste Zeit für die Technik des Pianofortespiels tat, gar nicht zu erwähnen

— so wäre gar nichts weiter zu sagen. Hat er sich aber absichtlich herbeigelassen, etwas Leichtes zu liefern, so ist das wenigstens unklug. Bei einem ersten Werke, zumal einer Sonate, erwartet man, daß der Künstler sein Höchstes und Bestes gebe.

Zu Annahme eines solchen absichtlichen Herabstimmens berechtigt manches schon in der Sonate, mehr aber noch in den 3 Stücken des Op. 2. Das Nokturno ist ein einfaches liederartiges Stück, ganz in der weichen, träumerischen Weise, die dieser Gattung und, wie es scheint, dem Komponisten besonders zugesagt; ganz ähnlich die Mazurka, die jedoch durch den Tanzrhythmus einen lebhaften Anstrich erhält. Die Etüde bringt für die Technik nichts Neues, aber die Haltung und Rundung des Ganzen, der lebhafte, ungestörte Fluß, der männlichere Charakter des Stückes erregt die Vermutung, daß der Komponist wohl nur weniger einer einseitigen Hinneigung zu weichlicher Sentimentalität nachzugeben, seinem Talente einen freieren, rücksichtslosern Schwung zu gestatten brauche, um Bedeutendes zu leisten.

V.

Konzertbesprechungen und -ankündigungen[587].

56. Reminiszenzen aus Klara Wiecks letzten Konzerten in Leipzig[588].

Das Ungewöhnliche setzt uns in Erstaunen, wenn wir ihm nahestehen, allein die Gewalt des Augenblicks hindert uns immer, die Ursache von der Wirkung zu unterscheiden. Mit der Ferne kehrt das Bewußtsein zurück. Wie indessen der Sonnenstrahl, ungeschwächt an Kraft, zu den entlegenen Polen eilt und der verminderte Glanz der befruchtenden Wärme keinen Eintrag tut, so kann es dem wahren Künstler ebensowenig Nachteil bringen, wenn wir außerhalb der Werkstätte seiner Schöpfungen mit ihm in Verkehr treten und auf den Brennspiegel der Empfindung die Reflexe des äußeren Lebens fallen lassen.

Das richtige Urteil hat die Erfahrung zur Mutter, und parteilose Vergleiche führen zu einer klaren Anschauung. Als ich daher Klara gehört[589] und mir Rechenschaft geben wollte von ihren Leistungen, trat ich mit ihr in das Atelier der Belleville.

Sie sind verschiedene Meister aus verschiedenen Schulen; zueinander gestellt, gehört jene der deutschen, diese der französischen an. Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; bei ihr erscheint jede Passage als ein Kunstwerk aus dem Ganzen, bis ins feinste ausgearbeitet, bei Klara als eine verschlungene Arabeske, aber mehr speziell oder charakteristisch. Dagegen fehlen jener vielleicht die zauberischen Mitteltinten der Nebenstimmen. Denn wie die Bässe die tragenden Wurzeln sein sollen, von den andern Stimmen durchsichtig überhangen, nicht verdeckt — so verzweigen sie sich bei Klara durch das Ganze. Der Ton der Belleville schmeichelt dem Ohre, ohne mehr in Anspruch zu nehmen, der der Klara senkt sich ins Herz und spricht zum Gemüt. Jene ist dichtend, diese das Gedicht. Die Schranken, welche sich erstere einmal gesetzt, darf sie niemals überschreiten ohne den Verlust des Beifalls, den das Talent stets sichert; außerhalb ihrer Grenzen würde der Kunstapparat seine Wirkung verfehlen. Dem Genie stehen Freiheiten zu, welche man dem Talent verweigert. — Nur um die Perle zu gewinnen sucht man die gefahrvollen Tiefen des Meeres auf. Das ist eben der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender sich fortarbeitend und bildend, endlich an dem Grenzstein seines Ziels stehen bleiben muß, während das Genie leicht auf der Spitze des Ideals schwebt und sich oben lächelnd umsieht.

Das Schöne in einer ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten zu sehen, welche günstigen Umstände müssen sich dabei vereinigen! Wir fordern dazu große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerks, Enthusiasmus des Darstellenden, Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele, inneres Verlangen und Bedürfnis des Genießenden, momentan günstige Stimmung des Gebenden und Empfangenden, glückliche Konstellation der Zeitverhältnisse und Interesse im allgemeinen sowie des spezielleren Augenblicks, der räumlichen und andern Nebenumstände, Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten usw. — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs?

Das Konzert von Pixis war ein Orangenstrauß in Klaras Hand. Mad. F... sagte zum Dr. H... mit einer Rose, Klara mache in den Herzschen Variationen zuviel Verzierungen, die ja nicht einmal dort ständen. — „Wie wenig verschlägt's", antwortete dieser, „ob die Kokette eine Blume mehr oder weniger empfängt" — und sah dabei Mad. F. scharf an, die ganz in toten Blumen saß.

Herr C..., ein Freund von dunklen Partien, meinte: Die Sinfonie von Heſſe hätte zuviel lichte. Manier mißfiele ſchon am Original (Spohr), geſchweige die nämliche am Kopierenden, dennoch wäre ſchöne Anordnung des Ganzen und geſunde Ausführung der Teile ſehr zu loben. Was Chopins Variationen anlange, ſo ſeien dieſelben ein nicht ohne Genie geſchriebenes Werk, das aber immerdar Mannesſpeiſe bleiben müſſe, von Weibern weder zubereitet noch genoſſen werden könne und daher vom Publikum auch nur äußerlich begriffen worden wäre. — „Der gemeine Gedanke, wird er wahr und einfach ausgeſprochen, beleidigt an ſich nicht, aber der verblümte, zugeſtutzte, der mehr und heiliger ſein will[590].“ Das letzte ſollte wohl auf die Herzſchen Adagios gehen?

Das Unglück des Nachahmers iſt, daß er nur das Hervorſtechende des Originals ſich anzueignen, das Eigentlich-Schöne aber nachzubilden aus natürlicher Scheu ſich nicht getraut. Auf Klaras Bildung iſt ein Einfluß von Paganinis Kunſtanſicht nicht zu verkennen, und jene gefährliche Stelle von ihrem Lehrer oder aus eigenem Triebe glücklich vermieden worden. Es iſt gewiß ſchwer, jede Erſcheinung an ihre Stelle zu ſetzen und ſelber unverrückt zu bleiben. — Eine Geſchichte ihrer Bildung müßte intereſſant und von Nutzen für Muſiklehrer ſein. Ohne ſie genauer zu kennen, möchten wir nach dem Reſultate den Schluß ziehen: Kleinlichkeit und Mechanismus der Geſinnung ſind Hemmſchuhe auf ebenem Wege. In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe; trübe und verflache man nur dieſe nicht. Dem Demant verzeiht man gern ſeine Spitzen; es iſt aber ſehr koſtbar, ſie abzurunden. — Klara zog frühzeitig den Iſisſchleier ab; das Kind ſieht ruhig in das Strahlenmeer, der ältere Menſch würde am Glanze erblinden.

Soll mich das muſikaliſche Kunſtwerk befriedigen, ſo fordere ich ein Gefühl jenem gleich, wenn man in ein neues, hohes, fremdes Haus tritt — mit glänzenden Statuen im Vorſaal — alles wie noch nicht geſehen und doch bekannt und wie ſchon früher geahnet.

Man meint Goetheſche Sentenzen auch machen zu können, allein der Ungebildete wird durch die nur dem Genie eigene Leichtigkeit an der Größe des Wertes irre. Es gibt indeſſen auch Genies der Schwere (Bach, Klopſtock).

Das Debüt der Sängerin Livia Gerhardt in Klaras erſtem Konzerte darf ich nicht übergehen. Außer dem ſchönen, natürlichen Vortrage und der leicht anſprechenden Stimme (wie man von der Harmonika ſagt, daß ſie anſpricht) war ein rechter Fleiß und ein gewiſſes warmes, auf den

Zuhörer übergehendes Interesse für die erwählte Kunst sichtbar. Möchten doch alle Sängerinnen durch die Schule des deutschen Liedes in die italienische übergehen. — Bei solchen Künstlerinnen, welche auswanderten, ehe sie in dem Vaterlande einheimisch geworden, war mir's oft, als hörte ich Sänger in Stiefel und Sporen, statt Sängerinnen.

Klara Wieck hat binnen drei Wochen ein Konzert von Pixis, die »Don Juan«-Variationen von Chopin, Bravourvariationen von Herz, Op. 20, die Sentinelle von Hummel, Op. 51, Duo von Bériot und Herz, die Polonäse aus dem Es-dur-Konzert von Moscheles und Herz Op. 48 öffentlich gespielt.

Mehr oder weniger errang sie sich in jeder dieser Leistungen einen verdienten Beifall, und wenn ihrem Spiele nicht allein mechanische Kunstfertigkeit zum Grunde liegt, sondern ihr eigener Genius selbstgetriebene Blüten darüber streut, so verdient dies und die Eigentümlichkeit, alles frei aus dem Gedächtnisse zu spielen, um so mehr Anerkennung und Bewunderung.

Wie Thibaut Palestrina den Engel unter den Tonkünstlern nennt, so ist es unter den Klavierkonzerten das Fieldsche in As-dur — die ich überhaupt die Mondscheintonart nennen möchte. Aber der Mensch hat nicht alle Tage Kraft zum Abspiegeln und Auffassen des Außergewöhnlichen (daran erkennt man es eben), eher zum Oberflächlichen, wie z. B. Herzischer Kompositionen, denen nichts fehlt als das gleiche Wort[591], und es dürfte dieses Musikstück Klara Wieck am wenigsten gelungen sein.

Der spielende Zufall wollte, daß alle Kompositionen des zweiten Konzerts von noch lebenden Komponisten waren — Field, Spohr, Hummel, Moscheles, Dorn, F. Otto, Eichler, Herz.

Die komischen Quartette vom Fünften und ein ernstes vom Sechsten sind sicher auszuzeichnen. Vom Sechsten wundert's mich, daß er nicht an etwas geht, das die Kräfte mehr versucht und erhöht. Wie die Malerschule den Landschaftsmalern nicht ein rechtes Bürgerrecht einräumen will, so dürfen wir es den Gesangskomponisten, wenn sie nur dieses sind, ebensowenig. Ich bin weit entfernt, die Sinfonie unter die Oper zu stellen. Und dann ist's nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zuviel Leichtigkeit erlangt hat.

Das Divertissement von Eichler war mehr als dieses und ein rechter Vollgenuß. Alles war meisterlich, mutig und belebt. R. W.

57. Abſchiedskonzert des Fräuleins Livia Gerhardt.

Es gibt uns ein ſchönes Vorrecht des Wohlwollens und der Liebe für künſtleriſche Erſcheinungen, wenn wir ſie aus unſrer Mitte erſtehen und vor unſern Augen emporſtreben und bis zu einem gewiſſen Grade der Vollendung reifen ſehen. Livia Gerhardt genießt dies, und alle ſchenken es ihr gerne: ihr Talent überflügelte die Zeit, ihr Wille ihre Kraft. Möge nun, wo wir ſie ſcheiden laſſen, nachdem wir uns der jugendlichen Blüte erfreut, das lebhafteſte Intereſſe an jenen Abſchiedsabend, den die Künſtlerin uns widmet, zeigen, wie ſehr wir ihr Streben anerkannten, und wie unſre Teilnahme ihr auch in der Ferne treu bleiben wird ....[592].

* * *

[Leipziger Tageblatt v. 24. Mai.]

---

58. Lipinski.

Lipinski iſt da. Dieſe drei Worte reichen für den Muſikfreund vollkommen hin, um alle ſeine Pulſe in Bewegung zu ſetzen; fügen wir aber noch hinzu: Lipinski wird ein Konzert geben, ſo jubelt ſein Herz vor Freude, und er ſetzt ſich ſofort in Bewegung, um ſich in den Beſitz des Schlüſſels zu dieſem Hochgenuß zu ſetzen. Wir werden uns wohl hüten, irgendein anderes Wort zur Empfehlung des großen Künſtlers zu gebrauchen als ſeinen Namen. Wer dieſen nicht kennt, der mag zu der Strafe verdammt ſein, den andern Paganini nicht gehört zu haben.

* * *

„Himmliſch hat er geſpielt."

Schwerlich hat jemand länger über Paganini geurteilt als Börne mit den vier Worten oben. Auch wir wiſſen über Lipinski nichts zu ſagen, zumal die Menſchen noch eben aus dem Konzert kommen und viel miteinander reden und unſer Blut mehr als gewöhnlich pulſiert und rollt. So viel iſt gewiß, hätte ihn Paganini, der bis jetzt die Herrſcherinſignien alleſamt getragen, hätte er ihn heute gehört, er würde ihm das Zepter (wenigſtens) in die Hand gedrückt haben. Und ſo laßt uns dasſelbe tun! Mehr darüber vielleicht nach dem zweiten Konzert.

Am 4. Juni.

* * *

Lipinski wird, wie den Lesern bereits aus den Ankündigungen bekannt ist, ein zweites Konzert geben. Für diejenigen, die das erste zu hören Gelegenheit hatten, bedarf es keiner Aufforderung mehr, sich einen Genuß zu verschaffen, der zu den seltensten und erhebendsten gehört, die uns die Tonkunst darbieten kann. Nur diejenigen, welche es bis jetzt versäumten, den mächtigen Beherrscher der Geige [zu hören], welcher auf seinem Instrumente vielen bis dahin ganz unbekannte Regionen der Empfindung zu erschließen versteht, machen wir auf eine Gelegenheit aufmerksam, sich einen Kunstgenuß zu bereiten, welcher ihnen in dieser Art nicht leicht wieder zuteil werden möchte. Freilich entführt die in ihrem schönsten Schmucke prangende Natur den Hallen der Kunst eine große Zahl der Gäste. Doch sind diese Genüsse nicht an die kurze Dauer eines Tages gebunden und bieten sich uns hoffentlich noch wochen- und monatelang dar, den Künstler aber entführt uns das neidische Schicksal schnell. Hier will der Augenblick benutzt sein, das Versäumte läßt sich nicht nachholen. Deshalb zweifeln wir nicht, daß, auch trotz der schönen Tage, welche ein freundlicher Himmel uns schenkt, sich der Künstler eines so zahlreichen Besuches zu erfreuen haben wird, als sein großartiges Talent es verdiente[593].

---

59. Karl Loewe.

Herr Musikdirektor Dr. Karl Loewe aus Stettin, dessen Balladen von tausend deutschen Stimmen mit Liebe und Begeisterung nachgesungen werden, gibt morgen abend eine musikalische Unterhaltung im Hotel de Pologne. Sollten wir irgendeinen lebenden Komponisten bezeichnen, der vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn bis zum jetzigen Augenblicke deutschen Geist und deutsches Gemüt bekundet und es im Zartesten wie im Wildesten, in der Sprache der ersten Liebe wie im Ausbruche des tiefsten Zornes ausgesprochen hätte, so müßten wir Loewe nennen. Hierzu kommt noch das seltene Bündnis, das hier Komponist, Sänger und Virtuos in einer Person geschlossen haben. Ein dramatischer Künstler, der uns etwa den Tasso in höchster Meisterschaft darstellte, würde uns kaum das Interesse einflößen als Goethe selbst, wenn er ihn vorläse; wir hören hier die Töne von dem, in dessen Brust sie zuerst entstanden, der sie zu-

erſt empfunden, ohne den ſie gar nicht exiſtieren würden. Je ſeltener uns ein ſolcher Genuß geboten werden kann, je ſchneller ſollten wir ſeinen Augenblick ergreifen. Und dann verſetzen wir uns ja gern in jenes alte Zeitalter der Barden und Volksſänger, deren Lieder wie die Ausſprüche eines Gottbegeiſterten vernommen und verehrt wurden. Sollten wir kälter und unempfänglicher geworden ſein? Wir greifen unſerer Frage mit keiner Antwort vor: aber wir ſehen mit Freude dem morgenden Abende entgegen, der uns Gelegenheit gibt, einem vaterländiſchen Künſtler die Ehren zu bezeugen, welche ſein hohes Talent in ſo hohem Maße verdient[594].

---

60. Ankündigung eines Konzertes von Klara Wieck.

Es gibt zwei Sprachen der Kunſt, die gemeine irdiſche, welche die Mehrzahl der Kunſtjünger bei Fleiß und gutem Willen in der Schule ſprechen lernt, und die höhere, die überirdiſche, die des eiſernſten Studiums ſpottet, und die dem Menſchen angeboren ſein muß. Die niedere Sprache iſt ein Kanal, der geradeaus einen geregelten, ja nur erzwungenen Lauf verfolgt; die höhere iſt ein Waldſtrom, der brauſend aus der Nähe der Wolken ſtürzt, man weiß nicht woher? und wohin? der fließt, wie Klopſtock ſagt, „ſtark und gedankenvoll“. Die Propheten redeten dieſe Sprache, und ſie iſt auch die Sprache der Künſtler; denn die Künſtler ſind Propheten. Die Tochter des Himmels legt einen Wert auf die Vorzüge ihrer irdiſchen Schweſter, auf einen wohlgeordneten Anzug, auf eine gewiſſe Gemeſſenheit in Gang und Haltung; aber mehr gelten ihr Anmut, Grazie, ja ſelbſt Kühnheit, die ſich bis zum heiligen Wahnſinn ſteigert, in welchem ſie die Locken löſt, die Augen rollt, göttlich bebt und ſtammelt und die Grammatik des vulgären guten Tons zerreißt, ſo daß ihr, wie einer weisſagenden Sibylle, die vom Sturm getriebenen Blätter um das Haupt herumfliegen. Aber jedes der zerriſſenen Blätter enthält einen Orakelſpruch.

Zu den wenigen, welchen jene höhere Sprache der Kunſt angeboren iſt, gehört auch unſere junge Meiſterin, Klara Wieck, eine Kunſtprophetin, deren Anerkennung ſelbſt im Vaterlande das gewöhnliche Sprichwort Lügen ſtrafte. Die in raſtloſem Weiterſtreben begriffene

Künſtlerin wird, nachdem ſie ſeit länger als Jahresfriſt in Leipzig nicht aufgetreten, vor ihrer nächſten Kunſtreiſe (nach Dresden, Breslau, Berlin uſw.) den 9. November [1835] im Saale des Gewandhauſes ein großes Konzert geben, welches bei der Wahl von lauter hier noch nicht öffentlich gehörten Klavierkompoſitionen die Aufmerkſamkeit aller Muſikfreunde im höchſten Grade auf ſich lenken muß. Sie ſpielt darin ein Capriccio brillant mit Orcheſter von F. Mendelsſohn-Bartholdy, reich an Kunſtgehalt und originellen Gedanken, ein großes Konzert von eigner Kompoſition, ein Werk, das uns den Blick in ihre tiefſte Seele erſchließt, und höchſt ſchwierige und brillante Variationen von Herz, Op. 36, für Pianoforte Solo über den Griechenchor aus der »Belagerung von Korinth«. Außerdem wird das Konzert für drei Klaviere von Joh. Seb. Bach unter Mitwirkung unſeres genialen Mendelsſohn-Bartholdy und des Herrn Rakemann aus Bremen zur Aufführung kommen. Es muß den Bewohnern Leipzigs eine intereſſante und merkwürdige Erſcheinung ſein, wenn der Geiſt ihres ehemaligen Mitbürgers, des alten Bach, in ſeiner ganzen tief-ernſten, gutmütig-kapriziöſen, ſauertöpfiſchen Liebenswürdigkeit einmal in ihre Mitte tritt, grüßend, mahnend und wie im derben Tone fragend: „Wie ſteht es jetzt in eurer Kunſtwelt? Seht, das war ich! “

Noch wird Herr Guſtav Nauenburg, der gegenwärtig in Halle lebt und ſich bei mehreren Muſikfeſten, wie auch vor zwei Jahren in Berlin als Baritoniſt in mehreren Konzerten mit außerordentlichem Beifall hören ließ, unter anderem eine der beliebteſten Balladen von Loewe vortragen. Nach den großen Meiſtern, die uns in dieſen Tagen entzückten, die jüngere Klara Wieck eben jetzt in raſcher Folge in den verſchiedenartigſten Spielweiſen zu hören, muß für das muſikliebende Publikum ſo intereſſant als genußreich ſein, das gewiß nicht ermangeln wird, ſeinen Sinn für die zu erwartenden ausgezeichneten Kunſtleiſtungen durch die lebhafteſte Teilnahme an dem Konzerte zu betätigen[595].

61. Ehrenzeugnis für Rudolph Wilmers[590].

Wie gern willfahr' ich dem Wunsche des Herrn Willmers aus Kopenhagen, ein paar Worte über seinen vierzehnjährigen Sohn Rudolph aus den Büchern der Davidsbündler abzuschreiben!

„— Bei weitem erstaunlicher als im Vortrage der Kompositionen, die er bei Hummel einstudiert, trat sein musikalisches Talent im freien Phantasieren hervor. Eusebius gab ihm das Hornthema aus dem ersten Satz der C-moll-Sinfonie. Erst stutzte der Knabe und tappte, da er nicht wußte, ob es nach B-dur oder Es gehört, so liebenswürdig verlegen in den Harmonien herum, daß es eine Freude war. Nach und nach aber erschloß sich ihm die Bedeutung der vier Töne, und nun strömten ordentlich Blumen, Blitze und Perlen unter seinen Fingern hervor, so daß wir einen Jüngling zu hören meinten. Auf den gebt acht, sagte Meister Raro nach dem Schluß, der wird euch einmal was erzählen."

So steht im 20sten Buch der Davidsbündler.

Floreſtan.

---

62. Ole Bull.

(Korrespondenzbericht aus Wien 1839.)

Ole Bull gab bis jetzt zwei Konzerte; das erste war das glänzendste im ganzen Winter, der große Redoutensaal fast drückend gefüllt, das Orchester das beste, die Erwartung die gespannteste. Er spielte wie Ole Bull. Alle Vergleiche scheitern. Er bringt fast lauter Neues, und ist es nicht immer schön, so doch interessant. Als Beherrscher seines Instrumentes als Instrument steht er meiner Meinung nach aber wenigstens Paganini gleich. Als Komponist erscheint er schwächer, macht manches, was ein Dreißiger schon hinter sich haben sollte; ich müßte nur wiederholen, was die HH. Dorn und Truhn geistvoll in dieser Zeitschrift darüber geschrieben. Für die Wiener paßt er nicht; fängt er an zu ergreifen, daß man atemlos, so springt er plötzlich in die Höhe mit einem Riß über die Saiten weg; da schüttelt der Wiener den Kopf und weiß nicht, was er davon denken soll. Paganini tat das auch, aber als Italiener und lachend; bei Ole Bull ist es krampfartig. Er kokettiert etwas mit seinem Musikschmerz. Seine Zukunft liegt ihm vielleicht selbst im Dunkeln. Über die vielen lahmen Urteile links und rechts kann er sich aber getrost hinwegsetzen. Er ist und bleibt neben Paganini der Erste.

(Konzert am 30. November 1840 in Leipzig.)

Unter ſtürmiſchem Beifall gab Hr. Ole Bull geſtern abend hier ein Konzert. Als Virtuos möchte er noch Paganinis Hingang unbezweifelt als der Erſte anzuſehen ſein; einzelnes, wie das vielſtimmige Spiel, gehört ihm ganz eigentümlich. Wie er mit dem Schwierigſten nur ſpielt, ſo weiß er doch auch die tieferen Saiten des Herzens zu treffen; ſo im Adagio von Mozart, das er bis auf weniges ungeſchmückt, einfach und deutſch innig vortrug. Namentlich dieſem Stücke folgte der feurigſte Beifall. Zur vollkommenen Würdigung ſeiner außerordentlichen Virtuoſennatur gehört mehrmaliges Hören, zu dem uns auf das erwünſchteſte durch des Künſtlers Auftreten im hieſigen Theater Gelegenheit gegeben iſt.

---

63. Micheuz.

Wien. 1839.

Micheuz hat geſpielt und iſt teilweiſe leider ausgelacht worden. Aber Micheuz kann mehr als hundert andere, ſelbſt berühmte Klavierſpieler in Wien, und es iſt ſchade um den Mann. Adle man ihn, hänge ihm einen Orden an, ſchicke ihn nach Paris und London, und der Mann wird mit Lorbeeren und Schätzen beladen zurückkommen; aber er hat von Jugend auf mit der bitterſten Armut kämpfen müſſen, hat den Arm zweimal gebrochen, kurz, iſt nie aus dem Elend herausgekommen. Micheuz hatte es freilich gleich von vornherein mit ſeinem Konzert verdorben — durch ſeinen ellenlangen Konzertzettel und der Ankündigung ſeines „Non plus ultra“*. Und das war der Fehler; man behandelte ihn wie einen Halbverrückten, und hätte er noch himmliſcher geſpielt, es würde ihm nichts geholfen haben. Schade um das ausgezeichnete Talent! Indeſſen tröſte er ſich über das Ziſchen und Lachen. Man hat hier ſchon Beſſeres ausgeziſcht und Schlechteres beklatſcht[597].

* „Eine kurze Phantaſie in drei- und vierhändigem Satze, komponiert, in einer noch nie gehörten Manier ſeiner eignen Erfindung vorgetragen und allen Klaviervirtuoſen als ein muſikaliſches Souvenir gewidmet“ war das Kuriosum bezeichnet.

---

64. Mendelsſohns Ehrung und Aufführung des »Lobgeſang«.

3. Dezember 1840.

Gleich beim Beginne des Konzerts, nachdem der gefeierte Meiſter an das mit Blumen bekränzte Pult getreten, ward er von ſeiten des zahlreich verſammelten Publikums mit ſtürmiſchem Beifallsruf begrüßt und von ſolchem auch das Orcheſter mit fortgeriſſen. Bei der Aufführung ſelbſt wurde aus wahrhafter Begeiſterung geſpielt und geſungen, und das Reſultat desſelben war eine ſo vollendete Leiſtung, wie man ſich deren wohl ſelten erinnern mag. Nach dem Konzert wurde Mendelsſohn-Bartholdy vor ſeiner Wohnung von etwa 60—70 Sängern, die zum großen Teil im Konzert mitgewirkt hatten, ein Ständchen gebracht, und als derſelbe, um dafür zu danken, mitten unter den Sängern erſchien, ertönte „dem Meiſter der Meiſter, der wie ſchon oft, ſo auch heute durch die Wahrheit und Gewalt ſeiner trefflichen Werke das Innerſte unſerer Seele erſchütterte, dem großen Künſtler, deſſen Wollen, deſſen Wiſſen und deſſen Können gleich mächtig ſind, dem kundigen und treuen Führer im Reiche der Töne, dem Stolz und der Zierde unſerer Stadt, unſerm Felix Mendelsſohn-Bartholdy aus tief bewegter, dankerfüllter Bruſt ein dreifaches feuriges Lebehoch“[598].

---

65. Schröder-Devrient.

.... Das geſtrige [18. März 1841] Konzert wurde durch die Wahl, die meiſterhafte Ausführung der Stücke, wie durch die Mitwirkung von Madame Schröder-Devrient zu einem der glänzendſten dieſes Winters[599]. Das Publikum mochte dies vorausgeſehen haben; der Saal konnte kaum die Hörer faſſen. In ihrer ganzen genialen Kraft zeigte ſich die gefeierte Künſtlerin namentlich in den Liedern, die ſie mit Klavierbegleitung ſang. Sie ſchloß mit Mendelsſohns innigem Volksliede das mit den Worten „Auf Wiederſehen“ endigt. Dies hoffen wir von ihr, wie vom Meiſter, der es ſelbſt begleitete. Mad. Schröder-Devrient geht bald nach London, um dort auf dem deutſchen Theater Gaſtrollen zu geben. Hr. Muſikdir. Mendelsſohn wird den Sommer in der Schweiz zubringen.

---

66. Über die Aufführung der Matthäus-Paſſion von Bach.

1841.

Am Palmſonntage ward hier in der Thomaskirche unter Mendelsſohn-Bartholdys Leitung Seb. Bachs Paſſionsmuſik nach dem Evangelium des Matthäus aufgeführt, nach mehr als einem Jahrhundert zum erſten Male wieder in derſelben Kirche, in der es (1729) ſeine erſte Aufführung erlebte. Alle Stimmen von den Orten her, wo das Werk ſeit ſeiner Wiederbelebung in Berlin aufgeführt war, hatten längſt das lebhafteſte Verlangen nach demſelben hervorgerufen, das auch durch dieſe Aufführung die vollſte Befriedigung erhielt. Die bewunderungswürdige harmoniſche Kunſt in den Chören bei Seb. Bach als ſich von ſelbſt verſtehend vorausgeſetzt, ſo wirken die großartige Einfachheit der Auffaſſung, die gemütreiche Innigkeit der lyriſchen Momente, welche den epiſch-deklamatoriſchen Fluß des Ganzen durchbrechen, die fromme Naivität der Erzählung mit ſicherer Macht auf das Gemüt des Hörers. Der religiöſe, kindlich fromme Sinn, den man gern als das vorzugsweiſe, wo nicht ausſchließliche Eigentum einer frühern Periode kirchlicher Tonkunſt bezeichnet, wie überzeugend und rührend ſpricht er oft aus dem Geſange der Einzelſtimmen und aus den Chorälen, wie ergreifend wirkt namentlich der eine ohne Begleitung geſungen durch ſeine wunderbar ſchöne Harmonie, möge immer ein Teil dieſer Wirkung der Macht der menſchlichen Stimme beizurechnen ſein. Ein Kunſtgenuß nicht allein, eine Feier iſt die Aufführung des Werkes, auch wo ſie, ohne einem liturgiſchen Zweck zu dienen, ſelbſtändig auftritt. Ehre alſo dem Meiſter, dem wir, wie die Wiederaufnahme des Werkes überhaupt, ſo dieſe Aufführung insbeſondere verdanken. Doppelten Dank aber ihm, der ſeine aufopfernde Uneigennützigkeit ſowie das von ihm im vorigen Sommer gegebene Orgelkonzert zur Errichtung eines Denkſteins für Seb. Bach beſtimmt hat[600].

---

67. Liſzt-Konzert.

13. Dezember 1841.

Am Montag gab F. Liſzt im Gewandhausſaal ein Konzert, in welchem auch die Künſtlerin [Klara Schumann], in deren neulich gegebenem Konzert er eine glänzende Gaſtrolle gab, nicht minder glänzend gaſtierte. Daß beide Konzerte, einander ſo nahe gerückt, außer ihrer eigentümlichen Bedeut-

samkeit eine vergleichende Anschauung zweier Künstlerindividualitäten, beide den Ersten der Zeit zugehörend, beide Meister desselben Instruments, und doch so diametral verschieden beide, sowohl in ihren eignen Sphären darboten, als zu einer Gesamtwirkung vereint, die so selten als hinreißend war, steigerte den Genuß in hohem Grade. Beide wiederholten das im Schumannschen Konzerte gespielte Hexameron. Außerdem spielte Liszt das Hummelsche Septett, »Adelaide« und den »Erlkönig« in seiner Weise und namentlich das erstere trefflich, der Gipfelpunkt aber des Abends war die Phantasie über Themen aus »Don Juan«. Das Duett des Don Juan mit Zerline, von Hrn. Liszt mit einer dramatischen Wahrheit der Auffassung, mit einer treffenden Treue des dialogischen Details vorgetragen, daß die Töne plastische Gestaltung gewinnen zu wollen schienen, und die Champagnerarie, entflammt und entflammend in Komposition und Vortrag, bilden die Hauptbestandteile derselben. Die Komposition ist, soweit ein einmaliges Hören und der fesselnde, bestechende Vortrag des Meisters ein Urteil zulassen, in Erfindung und formeller Ausbildung eine der gerundetsten, abgeschlossensten Lizts ...

Anmerkungen.

Vorbemerkungen.

Bei jeder Anmerkung ſteht hinter ihrer laufenden Nummer in Klammer die Seitenzahl der Textſtelle, zu welcher ſie gehört. Von Nr. 456 an gehören die Anmerkungen zu Bd. II. Von den beſonders umfangreichen Anmerkungen ſind zur leichteren Überſicht in eckiger Klammer Stichwörter über den Inhalt gegeben.

Abkürzungen:

Urſpr. = Urſprüngliche Faſſung des Satzes, Wortes.

Geſtr. = Dieſe Stelle war von Schumann bei der Redaktion ſeiner Schriften geſtrichen worden.

Zt. oder N. Zt. 4, 16 = Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 4, Seite 16.

Schr. 1 = 1. Auflage der Geſammelten Schriften.

Jgbr. = Jugendbriefe, Robert Schumann, herausg. v. Klara Schumann. 3. Aufl. Lpz. 1898. Breitkopf & Härtel.

N. F. = Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, herausg. v. G. Janſen. 2. Aufl. Lpz. 1904. Breitkopf & Härtel.

E. I. II = H. Erler, Robert Schumanns Leben in Briefen. Berlin. 1887. Ries u. Erler. Bd. 1 u. 2.

N. 36 = Nachtrag, Aufſatz Nr. 36.

16. 4. 33 (bei Briefdaten z. B.) = 16. April 1833.

Bd. I., 16 = Bd. I der vorliegenden Auflage, Seite 16.

o, m, u = oben, Mitte, unten der betreffend angegebenen Seite.

Titel ſind auch hier mit » « eingefaßt; Zitate mit „ ".

Anmerkungen.

1 (S. 5, o.). [Vorgeschichte dieses 1. Aufsatzes]: Dieser erste Aufsatz Schumanns, der nach der Art der damaligen Kritik und dem Alter des Schreibers angemessen eine kühne Tat war, erschien 1831 Dezember in der »Allg. Musikalischen Zeitung« in Leipzig, die von Fink redigiert wurde. Schumann hatte das »Werk 2«, die Variationen Chopins über „Reich' mir die Hand, mein Leben", auch kurz Chopins »Don Juan«-Variationen genannt, bereits im Jahre 1830 kennen gelernt und mit Begeisterung gespielt, wie viele Einträge in sein Tagebuch bezeugen. Vermutlich war er auch durch Rellstabs nüchterne Besprechung (»Iris« v. 5. 11. 30) und durch Finks vollkommenes Schweigen zu seiner begeisterten Kundgebung veranlaßt worden. Er sandte am 27. 9. 31 (Jgbr. S. 154) den Aufsatz, der „nicht theoretisch eindringe, sondern nur einen ersten Eindruck wiedergeben solle, den ein geniales Opus der neuesten Zeit auf ihn machte", an G. W. Fink, den Redakteur der Leipziger »Allgem. Musikalischen Zeitung«. Nur mit einigem Widerstreben scheint der phantastische Erguß aufgenommen zu sein. Das geht einerseits aus dem verzögerten Abdrucke desselben (7. 12. 31), andererseits aus der Gegenrezension hervor, welche Fink dem Schumannschen Aufsatz unmittelbar folgen ließ, um (wie er in einer Vorbemerkung sagte) nach dem „Zögling der neuesten Zeit" einen „angesehenen und würdigen Repräsentanten der älteren Schule", einen „durchaus tüchtigen, vollgeübt und kenntnisreichen Mann" sich aussprechen zu lassen. Dieser Anonymus findet in dem (nach Schumanns Ausdruck) genialen Opus nur „Bravour- und Figurenwerk". Einer Nachbemerkung Finks zufolge mußte eine dritte, von F. Wieck „im Sinne des Hrn. Schumann" verfaßte Rezension der Variationen aus Mangel an Raum zurückgelegt werden. (Sie ist in der Pariser »Revue mus.« und in der »Cäcilia« von 1831 sowie im »Kometen« von 1832 erschienen.) Der Abdruck von Schumanns Aufsatz war nicht korrekt, auch hatte Fink die Unterschrift „Julius" gestrichen und statt dessen unter die Überschrift „Von K. [mit diesem Druckfehler] Schumann" gesetzt. Mit „Julius" ist Schumanns Freund Julius Knorr gemeint, der die Variationen am 27. 10. 31 im Gewandhauskonzert gespielt hatte und somit der erste gewesen ist, der Chopin in den Konzertsaal einführte — wenn man von dem Komponisten selber absieht, der die Variationen bereits am 11. 8. 29 in Wien öffentlich vorgetragen hatte.

Dieser Aufsatz sollte den Anfang einer Reihe von Kritiken bilden, allein weitere Zusendungen an Fink unterblieben oder wurden vielleicht auch nicht angenommen, denn die durchaus neue, von allem Hergebrachten abweichende Art Schumanns war jedenfalls bedeutend aufgefallen und hatte Fink wohl manche verwunderte Anfrage gebracht. Auch Castelli in Wien, Redakteur des »Wiener Allg. Mus. Anzeigers« lehnte Schumanns Angebot ¼ Jahr später ab, den Aufsatz noch einmal abzudrucken und die „ungedruckt gebliebene Hälfte" dazuzunehmen (Brief v. 28. 4. 32, N. F. S. 35).

Wie Schumann „mit Begeiſterung“ „täglich 3 Stunden“ dieſe Variationen geſpielt, ſo entſteht mit derſelben Begeiſterung der Plan, ſich öffentlich über das Werk zu äußern. Er nimmt es damit ſehr ernſt. Im Sept. hat er den Aufſatz an Fink abgeſchickt, ſchon im Juli heißt es, indem er ſeine Anſichten über das Werk in ſein Tagebuch niederſchreibt: „Aber das Ideal, das ich zu ſeiner [Chopins] Darſtellung in mir trage, kann ich nicht ſobald erreichen.“ Von ſeiner ſtrengen Selbſtkritik legt auch die Stelle Zeugnis ab: „Schreibe einfach und natürlich, Goethe wird immer ein ſchönes Vorbild bleiben. Gewöhne dich an Kürze und Kontinuität im Ausdruck. Suche ſo lange, bis du das Wort findeſt, das den Sinn aufs Haupt trifft.“

Überglücklich muß er geweſen ſein, als dieſer erſte für die Öffentlichkeit beſtimmte ſchriftſtelleriſche Verſuch nach und nach die Geſtalt annahm, deren Bild er in ſich trug. Am 21. 9. 31 ſchreibt er an die Mutter: „Wüßteſt du nur, was das für Freuden ſind, die erſten Schriftſtellerfreuden; kaum wird der Brautſtand ihm etwas nachgeben. — So ſtolz wie der Doge von Venedig mit dem Meer, vermähle ich mich zum erſten Male mit der großen Welt“, und unter dem 13. 10. 31 heißt es im ›Lebensbuch‹: „Die Rezenſion habe ich währenddeſſen fortgeſchickt, ſo ſcheint mir auch der Schriftſtellerhimmel aufzuflackern“ und: „Als Plan für die Zukunft: Cäciliane mit einzuſchiebenden Gedichten im neuen Floreſtanſchen Genre“. Wie ſchon oben bemerkt, wird Fink ſich weiteren Zuſendungen gegenüber ablehnend verhalten und damit der Anſchauung eines großen Teiles ſeiner Leſerwelt Rechnung getragen haben. Perſönlich hatte er ſich jedenfalls anfangs wohlwollend dem jungen Phantaſten und Schwärmer gegenüber gezeigt. „Mein guter Genius“, heißt es unter dem 6. 11. 31, alſo in der Zeit, als Fink den Aufſatz noch nicht aufgenommen hatte, „führte mich ehegeſtern im Konzert mit G. M. Fink zuſammen. Er ſagte, Chopin [der Aufſatz gemeint] wäre neu und genial. Er [Fink] iſt ein ſanfter, frommer Mann, ohne Sucht und Glanz.“

2 (S. 5, o.). Urſpr.: „ſchon wie lange vorher geahnt haben; das Seltſame iſt ihnen im andern Augenblicke nicht ſeltſam mehr; das Ungewöhnliche wird im Moment ihr Eigentum. Euſebius hingegen, ſo ſchwärmeriſch als gelaſſen, zieht Blüte nach Blüte aus; er faßt ſchwerer, aber ſicherer an, genießt ſeltener, aber langſamer und länger; dann iſt auch ſein Studium ſtrenger und ſein Vortrag im Klavierſpiele beſonnener, aber auch zarter und mechaniſch vollendeter als der Floreſtans.“

3 (S. 5, m.). Geſtr.: „lachend zu Euſebius, ‚Wir wollen dir die Ohren und uns die Augen zuhalten.‘“

4 (S. 6, o.). Urſpr.: „Opus“. — Schumann hat faſt durchgängig in den Geſammelten Schriften „Werk“ für „Opus“ geſetzt, nur bei den franzöſiſch wiedergegebenen Titeln das „Oeuvre“ gelaſſen.

5 (S. 6, m.). Geſtr.: „obgleich ich Paganiniſchen Vortrag und Fieldſchen Anſchlag in Euſebius' Spiel vermißt habe;“

6 (S. 7, o.). Geſtr.: „(Das Ganze geht aus Champagner)“.

7 (S. 7, o.). Urſpr.: „Wenn nämlich an ſchönen Tagen die Abendſonne bis an die Gletſcherſpitzen rot und roſa hinaufklimme, dann zerflattere und zerfliege, ſo läge über alle Berge und Täler ein leiſer Duft, aber der Gletſcher ſtände ruhig, kalt und feſt, wie ein Titane da, *wie aus Träumen erwacht*. —“

8 (S. 7, m.). Urſpr.: „da ſie bunt ſind; aber ſo ſubjektiv ſie dennoch bleiben und“.

9 (S. 7, m.). Urspr.: „seinem festen Streben, seinem Fleiße und seiner Phantasie."

10 (S. 9, o.). [Über den Davidsbund]: In der Fußnote der Zt. hierzu stand als Anmerkung: „Leider können wir über die Aufschrift ‚Davidsbündler' noch keine vollständige Aufklärung geben. Der geehrte Leser kann sie aber bald erwarten, da uns die unbekannte Hand, dieselbe, die schon in den vorigen Blättern die Chiffern Eusebius, F—n, Florestan unterzeichnete, dazu mehr als Hoffnung macht. D. Red." — Einige Wochen später brachte die Zt. folgende

Erklärung.

Es gehen mannigfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerschaft. Da wir leider mit den Gründen unsrer Verschleierung noch zurückhalten müssen, so ersuchen wir Herrn Schumann (sollte dieser einer verehrlichen Redaktion bekannt sein), uns in Fällen mit seinem Namen vertreten zu wollen. Die Davidsbündler.

Ich tu's mit Freuden. R. Schumann.

Nachdem Florestan, Eusebius und Raro schon in dem Chopin-Artikel von 1831 redend eingeführt worden sind, treten sie und ihre Genossen nunmehr als Davidsbündler auf. Zu näherer Erklärung des geheimnisvollen Bundes erfährt man aber weiter nichts, als was die lakonische Aufforderung des Meisters und seiner Jünger andeutet, und was weiterhin aus den, auch nur bruchstückweise mitgeteilten Protokollen der (selbstverständlich fingierten) Bundessitzungen zu entnehmen ist. Was die hier genannten Davidsbündler betrifft, so sind die Urbilder derselben unter Schumanns Freunden zu suchen, wiewohl ihnen doch immer nur einzelne Züge entlehnt sind. Zur Erklärung der Namen und zur Charakteristik der Persönlichkeiten diene folgendes. Meister Raro soll Friedrich Wieck sein. Gleichwohl sind die mit Raro unterzeichneten Aussprüche Wieck nicht zuzuschreiben. In einem einzelnen Falle mag Schumann immerhin einen fremden Gedanken festgehalten und geformt haben — im übrigen war es nicht seine Sache, Anleihen bei anderen zu machen. Man kann kurz sagen: Schumann war der Bund ganz allein; seine Vorliebe für das Geheimnisvolle, Verschleierte ließ ihn verschiedenartige Kunstcharaktere erfinden, durch deren Mund er die ihn bewegenden Gedanken aussprach. — **Wieck** war aus einem Kandidaten der Theologie Instrumenten- und Musikalienhändler geworden. Lust und Liebe zur Musik hatten ihn noch in reiferem Alter zu umfassenden Studien über Technik des Klaviers und Theorie des Tonsatzes angetrieben. Von seiner ungewöhnlichen Lehrgabe zeugten die außerordentlichen Leistungen seiner Tochter Klara, die er auf eine staunenswerte Höhe der virtuosen Ausbildung gebracht hatte, ohne selbst Klavierspieler zu sein. Ch. F. Pohle sagt darüber in einem Aufsatz über Klara (»Leipziger Tageblatt« vom 1. 5. 33): „Sie hat einen Vater, der die Stelle eines Wetzsteins vertritt, wie es im Horatius: »de arte poetica« heißt, der selbst nicht schneidet, aber das Eisen in den Stand setzt, zu schneiden, der, ohne selbst technisch ausgebildeter Künstler zu sein, andere zu Künstlern bilden kann." Wiecks Kunstrichtung fußte auf den fast allgemein als richtig erkannten Ansichten der älteren Schule. Seine Aussprüche und Urteile verrieten ein starkes Selbstgefühl und hatten häufig etwas Derbes, Rücksichtsloses, Groteskes (vgl. Dorn, »Aus meinem Leben«, 2. Samml., S. 118, und »Ostrazismus«, 1875, S. 78). Schumann war Wiecks Klavierschüler, zuerst 1828 als Student, hernach 1830, nachdem er die Musik zum Lebensberuf erwählt hatte und sich zum Virtuosen ausbilden wollte. Schon bald nach dem Beginn dieses letzten Unterrichts faßte er den Gedanken, seine

Studien unter Hummels Leitung zu vollenden. „Ich warf neulich (so schrieb er am 17. 12. 30 seiner Mutter) bei Wieck den Plan wegen Hummel leicht und sorglos hin — er nahm's aber übel und fragte, ob ich Mißtrauen in ihn setze oder wer? und ob er überhaupt nicht der erste Lehrer wäre? Ich erschrak sichtbar über seinen übereilten Zorn, aber wir sind wieder freundlich, und er behandelt mich lieb wie sein Kind. Von seinem Feuer, seinem Urteil und seiner Kunstansicht hast du kaum einen Begriff, aber spricht er in seinem oder Klaras Interesse, so wird er wild wie ein Bauer." Schumann hielt seinen Plan, den Unterricht bei Wieck demnächst zu beenden, aufrecht. „Zu Ostern geh' ich nach Weimar zu Hummel", schrieb er am 11. 1. 31 an seinen Heidelberger Freund Lemke. Aber erst im August desselben Jahres knüpfte er mit Hummel an, doch kam es ebensowenig zu diesem Unterricht wie im folgenden Jahre zu den beabsichtigten Studien in Wien, da er sich inzwischen durch übertriebene Fingergymnastik eine Lähmung des Zeigefingers der rechten Hand zugezogen hatte und daher die Virtuosenlaufbahn aufgeben mußte. So dankbar Schumann seinem ehemaligen Lehrer gesinnt war, so freundschaftlich er zu ihm stand, so verbarg er seiner Mutter doch nicht, daß er „wenig Aussicht habe, mit Wieck je in seiner Kunstansicht zusammenzutreffen". (Brief vom 28. 6. 33.) Es geht schon hieraus hervor, daß man Wieck nur mit Einschränkungen als „Meister Raro" gelten lassen darf. Was in der Zt. unter Raros Namen steht, gehört ausnahmslos Schumann an. Wiecks Mitarbeit war unerheblich. Er selbst gibt darüber Auskunft in einem (bisher ungedruckten) Briefe (Hamburg d. 28. 3. 35) an Rieffel: „Lesen Sie nicht im Holsteinischen die »Neue Leipziger Zeitschrift für Musik«, herausgegeben von (meinem Schüler) Robert Schumann, unserm deutschen Chopin und Bach, wie schon seine Tokkata, Impromptus usw. andeuten? Wollen Sie sich nicht für diese schöne Zeitschrift, welche der heillosen Juste-Milieu-Wirtschaft ein Ende macht und sehr billig ist, damit sie auch die Schüler sich anschaffen können, interessieren? Das Pädagogische darin, z. B. ‚Über den Handleiter' [unterzeichnet: ‚Der alte Klavierschulmeister'], Tokkata Op. 92 [‚4.'] und Übungsstücke Op. 239 [‚14.'] von Czerny über das »Glöckchen«-Rondo Op. 120 [‚—nz—'] von Pixis, ist von mir." Wiecks Mitarbeit scheint sich auf diese vier im Jahrgang 1834 erschienenen Artikel beschränkt zu haben, wenigstens habe ich keine weiteren herausfinden können. Wiecks Teilnahme für Schumann und seine Zt. nahm schon in den nächsten Jahren ab, verkehrte sich aber ins gerade Gegenteil, als er erfahren mußte, daß seine Sturmläufe gegen das von Schumann und Klara geschlossene Verlöbnis vollkommen fruchtlos waren. Raros Name wird zum letztenmal am 24. 6. 36 in der Zt. genannt. Die veränderte Stellung Schumanns zu Wieck kennzeichnet sich auch dadurch, daß die Impromptus, welche Schumann 1833 seinem Lehrer in Dankbarkeit gewidmet hatte, in der zweiten, 1843 erschienenen Ausgabe diese Widmung nicht mehr aufweisen. 1840 verlegte Wieck seinen Wohnsitz nach Dresden. Die 1843 von ihm bewirkte Aussöhnung mit Schumann war mehr eine äußerliche und stellte ein wirklich herzliches Verhältnis zwischen beiden nicht wieder her.

In „Florestan" und „Eusebius" sind die verschiedenen Seiten von Schumanns „Doppelnatur" verkörpert. Florestan ist der brausende, übermütige Stürmer, Feind aller Philiströsität, — grundehrlich, aber oftmals den seltsamsten Grillen hingegeben; dagegen ist Eusebius der zartbesaitete, bescheidene, immer mild urteilende Jüngling, der Vertreter der Gesetzmäßigkeit in der Kunst. Diese kurze, nur andeutende Charakteristik der beiden Hauptdavidsbündler mag hier genügen; die Bezeichnungen treffen

alle etwas von Schumanns Weſen, ohne es freilich zu erſchöpfen. Weiteres über einzelne Davidsbündler zu vgl. Anm. 517 („Der Davidsbündler").

11 (S. 9, m.). Urſpr.: „Ruhe, Grazie, Idealität, die Kennzeichen". Auch dieſer Aufſatz iſt für die Sammlung der Schriften inhaltlich und ſtiliſtiſch von Schumann recht vielfach geändert worden, es konnten auch hier nur die hauptſächlichſten Änderungen angegeben werden.

12 (S. 10, o.). Geſtr.: „Der erfahrene reflektierende Meiſter ſchreibt andere Studien als der junge, phantaſierende. Jener kennt die Kräfte, die er zu bilden hat, Anfang und Ende ihrer Mittel und Zwecke, zieht ſich ſeine Kreiſe und überſchreitet die Linie nicht. Dieſer ſetzt Stück auf Stück, wirft Felſen über Felſen, bis er ſelbſt nur mit Lebensgefahr über den Herkulesbau kommen kann.

Halte ich auch die von Hummel darin für einſeitig, daß ſie namentlich nur Feſtigkeit in ſeinem Stil bezwecken, anders wie z. B. die des Moſcheles, in denen bei durchgehender Einheit der Eigentümlichkeit die mannigfaltigſten und höheren Arten der Darſtellung berührt ſind, ohne daß darüber die techniſche Bildung verſäumt wäre, ſo iſt ja eben dieſes lange ausgebildete Eine, Einzige, was den Schüler feſt macht, ihm den Weg bahnt, den er dann ſelbſtändig weiterführen und mit andern durchkreuzen laſſen kann. Auch den Vorwurf, den ich auf deinen Lippen ſchweben ſehe, Floreſtan, daß nämlich im Werk nichts Neues vorzufinden wäre, beſeitige ich damit, daß dieſe Studien eine Vorſchule ſein ſollen, die du, der du die Meiſterarbeiten kennſt und kannſt, nicht mehr brauchſt."

13 (S. 10, m.). Geſtr.: „zur höheren poetiſchen Freiheit".

14 (S. 10, u.). Geſtr.: „Es iſt ſo. Wenn die Sonne über unſerm Haupt ſteht, hoch und leuchtend, ſo wagen wir nicht, ihr ins Geſicht zu ſehen. Wir erkühnen uns aber deſſen, wenn ſie dem Untergange nahe iſt, da der Glanz uns nicht mehr blendet. Auch ich habe das getan, aber nicht, ohne das Auge mit der Hand zu überdecken: denn ich ſah hundert Sonnen ringsum, die mich an den erlöſchenden Tag erinnerten und an die kommende Nacht."

15 (S. 11, o.). Logier war der Erfinder des Chiroplaſten, einer mechaniſchen Vorrichtung an der Klaviatur zur Erlangung einer feſten und ſicheren Handhaltung; er unterrichtete immer mehrere Klavierſchüler gleichzeitig.

16 (S. 11, u.). Geſtr.: „ſei's Phyſiſches, ſei's Pſychiſches, ſei's Fertigkeit, ſei's Ausdruck".

17 (S. 11, u.). Zu vgl. hierzu der um dieſelbe Zeit geſchriebene Artikel „Bach" im Damenlexikon. S. N. 4.

18 (S. 12, o.). Geſtr.: „das erſte Element aller Kunſt".

19 (S. 12, u.). Geſtr.: „— nur du, ſchöner Euſebius!"

20 (S. 12, u.). „geſtaltet" war als Druckfehler der Zt. auch in die Schr. 1 übergegangen.

21 (S. 13, o.). Geſtr.: „denn aus den Tränen werden jenſeits Perlen".

22 (S. 14, o.). Dorn war bekanntlich 1831/32 Schumanns Lehrer in der Theorie.

23 (S. 14, o.). „Eine muſikaliſche Blumenſprache war eine meiner früheſten Ideen", trug Schumann in ſein Tagebuch ein, als ihm Dorn einſt dieſe ſeine »Tonblumen« gezeigt und zum Teil vorgeſpielt hatte. Es heißt da z. B. weiter: „Die »Narziſſe« ſpielte er mir vor, mir gefiel Kraft und Bündigkeit im Stil, Herz und Melodie vermiß' ich dennoch bei ihm."

24 (S. 14, m). Mit solchen Schlachtenmalereien machten die Klavierspieler früherer Zeit viel Glück, namentlich Steibelt mit seiner »Bataille de Jemappes«, »Bataille de Neerwinde«, »L'incendie de Moscou«. Aber auch die Schlachten von Austerlitz, Jena, Marengo, Wagram, Leipzig usw. wurden musikalisch verwertet. Beethovens »Schlacht von Vittoria« hat sie freilich alle überlebt. „Vivat Genius und hol' der Teufel alle Kritik!" rief Zelter in lautem Enthusiasmus, als er sie gehört.

25 (S. 14, m.). In der Zt. lautet es umgekehrt „wie Porzellanblumen von lebenden". Schumann hat das aber später ebenfalls in der Zt. berichtigt, er wollte doch nicht tadeln.

26 (S. 14, m.). Der nun noch folgende 3. Aufsatz über die »Tonblumen«, der für die Schr. 1. gestrichen wurde, ist im Nachtrag (s. N. 5) enthalten.

27 (S. 15, u.). Gestr.: „Wenn man daher die erste Art der Virtuosität mit der Figur ∿∿, die zweite mit ⌒, die dritte mit < ausdrücken könnte, so wählte ich für dies letzte das Zeichen des Kreisbogens am liebsten. Das sind so meine Florestanschen Gedanken, obwohl etwas sonderbar."

28 (S. 15, u.). Urspr.: „Klavierhusaren".

29 (S. 15, u.). Es war der 1. Satz des Hummelschen Konzerts.

30 (S. 15, u.). „Ma Fanchette est charmante."

31 (S. 16, o.). Gestr.: „— Nun, was hilft alles Reden. Die Künstleranlagen sind bei beiden vorhanden. Das gilt alles."

32 (S. 17, o.). Über die angewendeten Namen Raro, Florestan, Eusebius gibt die Anm. 10 Aufschluß.

33 (S. 17, o.). An der Hand von Schumanns Tagebuch („Lebensbuch"), in dem viele dieser Gedanken zuerst niedergelegt wurden, könnte bei einer ganzen Reihe die unmittelbare Veranlassung (Gespräche, Besuche, empfangene Briefe, Konzertbesuche) angegeben werden. Man erkennt den ungemein vielseitig gebildeten, scharf beobachtenden und nach sicherem Ausdruck seiner Auffassung strebenden Kunstphilosophen. — Weitere Aphorismensammlungen bringen die Aufsätze 21, 26, 121, teils auch N. 24. Hierzu zu rechnen sind auch die Lebensregeln Aufs. 126.

34 (S. 17, m.). Kaufm. Karl Voigt, der Gatte der Henriette Voigt (vgl. Aufs. 77), der langjährige Freund Schumanns, erklärte diesen Ausspruch für Schumanns Eigentum. Er erzählte, daß er nach jedesmaliger Aufführung der D-moll-Sinfonie ein Geschenk von 100 Talern anonym an das Orchester gesandt habe, ursprünglich in der Absicht, eine öftere Wiederholung des Werkes zu bewirken, was ihm auch gelungen sei. Als er einstmals nach einer Probe der Sinfonie Schumann beim Ausgange des Saales angetroffen und begeistert ausgerufen habe, daß er „das göttliche Werk in seinem Testament bedenken wolle", da habe Schumann diese Äußerung freilich nur mit einem innigen Händedruck gelohnt, vielleicht aber den hernach niedergeschriebenen poetischen Worten deswegen seinen Namen untergesetzt. (Der Direktion der Gewandhauskonzerte sind nach Voigts letztwilliger Bestimmung 6000 Mark überwiesen worden mit der Bedingung, die 9. Sinfonie alljährlich oder längstens alle zwei Jahre aufzuführen und die Zinsen des Kapitals alsdann an die Orchestermitglieder zu verteilen.)

35 (S. 18, o.). Vgl. den Schluß der Besprechung von Schunkes Sonate. Aufs. 11, 4. S. 64 u.

36 (S. 18, u.). Dieser ästhetischen Grundanschauung Schumanns, daß die Musik klingendes Leben sein müsse, und daß darum der Komponist mit allen Mitteln dafür sorgen müsse, seine Phantasie, „diese Himmelsgabe", diesen Urquell alles Schaffens mit wertvollem, vielseitigem Lebensgehalte zu füllen, begegnet man in zahlreichen Aussprüchen immer wieder. Vgl. z. B. „Überall vermißt man pp" (Aufs. 36, S. 241 o.); „Wäre es — habe" (Aufs. 46, S. 276 u.); „Der Grund — Helden" (Aufs. 60, S. 355 m.); „Lese doch — lernen" (Aufs. 73, Lachner, S. 430, o.); „Aus dem Opernkomponisten — Reise" (Aufs. 110, Bd. II, S. 99, u.); „Wer Shakespeare — Künstlers" (Aufs. 111, Bd. II, S. 115, m.) und „Sieh dich — Wissenschaften" (Aufs. 125, Bd. II, S. 170, o.). Der angestrebte Einklang zwischen Kunstwerk und Lebensinhalt geht auch hervor aus dem bekannten Worte: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will" (Sch. an Kl. 13. 4. 38. Jgbr. 282 m.). Näheres hierüber in: H. Kretzschmar, R. Schumann als Ästhetiker, (H. K. Gesammelte Aufsätze II, S. 294 ff., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911) wohl das Beste, was über Schumanns Schaffensweise bis jetzt geschrieben worden ist.

37 (S. 19, m.). Nach einem alten Brauche der Athener ließ der den Krieg erklärende Herold ein Lamm über die Grenzen des feindlichen Gebietes laufen, um dieses als künftiges Weideland für die Eroberer zu bezeichnen.

38 (S. 20 o.). Klara Wieck war damals zwar bereits 14 Jahr alt, allein schon in ihrem 9. Jahre war sie mit großem Erfolge im Gewandhause zu Leipzig als Pianistin aufgetreten.

39 (S. 23, m.). Scheint ein wenig Spott zu sein, denn das Buch wird von Jansen als ein „recht harmloses" bezeichnet; während doch die Schröder-Devrient eine bedeutende Größe war. 7 Jahre später hat aber Schumann Gollmick zur Mitarbeit an der Zt. aufgefordert.

40 (S. 24, u.). Man muß die erstaunliche Sicherheit und Reife des Urteils bewundern, mit der der damals kaum 22jährige Sch. hier alles ausspricht, was die Darstellung eines Musikstückes bedingt.

41 (S. 25, o.). Es ist hier die dritte gemeint, die beiden ersten wurden erst später bekannt. Vgl. hierzu auch Aufs. 83, 105 und in 93 S. 504, u.

42 (S. 25, m.). Dürfte Fr. Nohr gemeint sein, von dem am 24. 10. 33 im Leipziger Gewandhause eine Sinfonie gespielt wurde.

43 (S. 29, o.). [Federkrieg zwischen Fink und Schumann.] Vom Jahre 1835 an bis zu Finks Rücktritt von der Redaktion (1841) brachte die »Allg. Musikal. Ztg.« jedesmal zur Eröffnung des Jahrganges solche Leitartikel, deren Spitze sich gegen die »N. Zt.« richtete, ohne daß diese jedoch genannt worden wäre. Die neue Kunstrichtung war Fink durchaus unsympathisch. Hatte er Schumanns ersten Werken (1833) noch eine wohlwollend gehaltene Besprechung gewidmet, so würdigte er nach der Zeit den Komponisten Schumann keiner Erwähnung mehr. Diese Gegnerschaft kam Schumann nicht unerwartet. „Mit Fink wird es schlimm", schrieb er seiner Mutter am 9. 4. 34, (Jgbr. 237, m.) „der ist schon jetzt wütend und will nichts außer sich leiden. Es dauert mich, daß ein alter, sonst schätzbarer Mann sich so gemein herunterzieht. Jedenfalls wird in der Folge Kampf, so würdig auch der Ton im ganzen sein soll. Verlaß Dich darauf, daß ich das unterstrichene Wort halte. Sollte es einmal geistige Steine regnen,

so halten fünf Buckel doch immer mehr aus, zumal da Jugend darunter steckt, als ein alter, schon sehr gebückter." Die Haltung der N. Zt. war dementsprechend ruhig und sachlich. Weniger ruhig traten andere Blätter auf, so daß Finks gleich anfangs hervortretende Gereiztheit gegen die neue Zeitschrift wohl erklärlich ist. Bergen hatte im »Kometen« (1. 11. 33) einen bissigen Artikel gegen Fink gebracht; ebenso herausfordernd kündigte (10. 4. 34) der Berliner »Freimütige« (W. Häring) das Erscheinen der Schumannschen Zeitschrift an. Die Anzeige schloß: „Der Prospektus läßt viel Gutes erwarten. Im Laufe dieses Jahres wird es sich wohl entscheiden, ob das früher so würdig bestandene ältere Institut [die »Allgem. Mus. Ztg.«] neuen Aufschwung nehmen oder altersschwach, den Anforderungen der Zeit nicht mehr genügend, einschlafen wird." Finks Erwiderung darauf (»Allg. Mus. Ztg.« 1834, S. 178) ist im Gegensatz zu seinen späteren, vorsichtig-mysteriösen Anspielungen sehr zuversichtlich. „Bündler rechts, Bündler links, Figaro hier, Figaro da", meint er, „..... bis jetzt aber sind wir noch auf dem Platze und haben Lust, ein Wörtchen mitzureden, und zwar ordentlich." Die Zt. sagt in einer „Journalschau" (1834) von der »Allgemeinen«, daß deren Kritik „das Zugeständnis des Geistreichen, Genialen, sowie den offenen Kampf gegen das Mittelmäßige, Talentlose mit gleicher Vorsicht umgeht. Ihre Tendenz ist die höchste Toleranz, gleichweit entfernt vom Lob der Begeisterung und vom Tadel der Verwerfung; ihr Wahlspruch: „Leben und leben lassen". (Genau so urteilte Mendelssohn. „Fink wußte immer am Vortrefflichen eine mangelhafte Seite herauszukehren und das Stümperhafte nicht ganz ohne Verdienst zu finden", schrieb er am 15. 2. 44.) Solche Urteile erbosten Fink, daher seine herausfordernden Artikel, die Schumann aber kaum um die gute Laune brachten. Als Fink wieder einmal, aber mit vorsichtiger Verschweigung aller Namen, auf das vermeintliche Koteriewesen in der »N. Zt.« anspielte, bemerkte Schumann dazu kurz: „Das große Predigertum der Wüste hat etwas de amicitia geschrieben. Man wird dem Wesen ehestens die Kutte über die Ohren zusammenziehen." (1836, Bd. 5, 9.) Wenn die Kritik in der »Allg. Ztg.« einmal von ihrer zahmen Toleranz abließ und eine entschiedenere Sprache zu reden wagte, so gewann das Schumann schon einen ermunternden Zuruf ab: „Nr. 9 der »Allg. Mus. Ztg.« bringt ganz gegen ihr System eine sehr scharfe Rezension der »Esther« von Loewe. Nur mehr dergleichen!" (1837, Bd. 6, 90.) Fink blieb bis zuletzt höchst erbittert auf Schumann und seine Zeitschrift. Als er Ende 1841 seinen Rücktritt von der Redaktion anzeigte, schrieb Schumann: „Herr Dr. Fink, der sonst immer leise auftritt, nimmt einen ziemlich polternden Abschied von der Redaktion der »Allg. Mus. Ztg.« Man lese ihn. Er spricht auch von Feinden, die er sich ‚verdient', und zielt deutlich auf diese Blätter. Er irrt. Wir haben uns nie viel um ihn gekümmert und werden's auch künftig nicht." (1842, Bd. 6, 8.) Daß auch die Verleger der »Allg. Ztg.«, Breitkopf & Härtel, mit Finks Redaktionsführung nicht zufrieden waren, geht daraus hervor, daß sie wiederholt einen anderen Redakteur zu gewinnen suchten. Marschner schrieb unterm 11. 12. 33 an F. Hofmeister: „Bergens Angriff auf Fink hat uns viel Spaß gemacht, einesteils der Sache selbst wegen, anderenteils, weil ich dahinter Wieck spuken sah. Nun, Bergen und Wieck haben recht, und ich wünschte, sie grobsäckelten nicht nur fürder, sondern sie deckten all die arrogante Dummheit der »Allgemeinen« recht gründlich auf und den Redakteur zu. Übrigens scheinen Härtels die Sache auch satt zu haben. Sie frugen sogar mich, ob ich redigieren wolle, allein mein Biedersinn regte sich, und ich lehnte den Spaß ab."

Desgleichen schrieb Mendelssohn an Moscheles (7. 2. 35): „Neulich frug eine Musikhandlung mich, ob ich nicht eine Musikzeitung redigieren wolle; ich hätte die Handlung gern herausgefordert." Das ist wohl nur auf Härtels zu beziehen, denn mit den Verlegern der anderen Musikzeitungen hatte Mendelssohn gar keine Verbindung.

44 (S. 29, u.). Raphael Georg Kiesewetter galt schon damals wegen seiner preisgekrönten Schrift: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" und verschiedener musikgeschichtlicher Abhandlungen (größtenteils in der »Leipziger Allg. Musik. Ztg.«) als Autorität in der Musikgeschichte.

45 (S. 30, Fußnote). Berlioz kam im Februar 1843 nach Leipzig und führte dort mehrere von seinen Kompositionen auf, die aber nur wenig Beifall fanden. In der »N. Zt.« berichteten Hirschbach und Z. (Heinrich Schmitt) darüber, ersterer mit warmer Teilnahme, ohne freilich seine Bedenken zu verbergen (den Schlußsatz der »Phant. Sinfonie« nannte er geradezu eine „Albernheit"), letzterer kühl und durchweg verwerfend. Er sprach ironisch von Berlioz' „großem Genie", was Schumann (wie er in einer Fußnote bemerkte) dem „jedenfalls bedeutenden Manne gegenüber" unpassend fand; Berlioz gelte in Paris für den ersten französischen Instrumentalkomponisten, „der er auch sei". — Mündlich rühmte Schumann das Offertorium gegen Berlioz, der darüber an J. d'Ortigue in Paris berichtete: „Schumann, der schweigsame Schumann, ist ganz elektrisiert von dem Offertorium meines Requiems; Tags nach der Aufführung hat er den Mund geöffnet — zum großen Erstaunen seiner Bekannten — um mich bei der Hand zu nehmen und mir zu sagen: Dieses Offertorium geht über alles." — Da Schumann nicht selbst über Berlioz' Auftreten in Leipzig geschrieben hatte, so las ihm R. Griepenkerl in einer kleinen Schrift »Ritter Berlioz in Braunschweig« etwas den Text. Darauf erwiderte Schumann ihm in der »Zt.« Vgl. N. 34, Bd. II, S. 296.

46 (S. 31, m.). Dies ist das „Nachwort" zu einem Aufsatz Wedels: »Sprache der Tonkunst« (Zt. 5, 11), der gegen den Gebrauch der Fremdwörter in der Musik eiferte. Zuccalmaglio, ein Deutscher mit Leib und Seele, ging in seinem verdienstlichen Bestreben, die deutsche Sprache von allem Fremdländischen zu reinigen, insofern zuweit, als er auch diejenigen Kunstausdrücke beseitigt wissen wollte, die überall fest eingebürgert und schwerlich durch deutsche Bezeichnungen zu ersetzen sind. Er selbst bediente sich grundsätzlich niemals eines Fremdworts, wiewohl seine Verdeutschungen manchmal recht ungefügig und gezwungen waren (vgl. auch Anm. 185). Darin liegt wohl auch der Grund, daß seine Mitarbeiterschaft an der Zt., für die er eine ansehnliche Zahl meist freier Aufsätze schrieb, die verdiente Würdigung — wenigstens in weiteren Kreisen — nicht gefunden hat. Zuccalmaglio schrieb z. B. Tonspiel oder Bardiet statt Sinfonie, Tonzeug statt Instrument, Tonbühne statt Orchester, Gedreie, Geviere statt Trio, Quartett, Klangstück statt Sonate, Laise statt Choral, Pommer statt Fagott, Zinke statt Klarinette, Ruhklang und Unruhklang statt Konsonanz und Dissonanz, liedlich statt lyrisch, bühnlich statt dramatisch usw.

47 (S. 31, m.). Es müßte auffallen, daß Schumann sich hier so entschieden für die Einführung deutscher Titel ausspricht und doch noch drei eigene Werke mit französischer Aufschrift erscheinen ließ, wenn es nicht am Tage läge, daß er darin den Verlegern hatte zu Willen sein müssen. Im April 1836 kündigte er in der Zt. als demnächst erscheinend an: »Fasching. Schwänke auf 4 Noten für Pianoforte von Florestan, Op. 12«, — das Werk erschien im August 1837 unter dem Titel: »Carneval.

Scènes mignonnes etc. Oe. 9«. Im Mai 1836 war angezeigt: »X Etüden im Orchestercharakter für Pianoforte von Florestan und Eusebius, Op. 13«, — sie erschienen im September 1836 als »Études symphoniques« und unter Schumanns Namen, gleichzeitig auch das »Concert sans Orchestre, Oe. 14«. Letzteres war ursprünglich als Sonate bezeichnet. Da aber der Verleger einer „Sonate" keine sonderliche Zugkraft zuttauen mochte, so wurde das Werk, nach Ausscheidung der beiden Scherzos, in ein „Konzert" umgewandelt. In einer zweiten Ausgabe (1853) wurde die erste Bezeichnung wieder hergestellt. Im Juni 1836 war die Fis-moll-Sonate unter dem Titel: »Pianofortesonate, Klara zugeeignet von Florestan und Eusebius« erschienen. Schumanns Wunsch (Brief vom 7. 2. 38, N. F. S. 422), eine neue Ausgabe unter dem Titel: »1ste Sonate für Pianoforte von Rob. Schumann« herzustellen, erfüllte der Verleger nicht. Erst 2 Jahre später erschien eine neue Titelausgabe, aber mit französischer Aufschrift — schwerlich mit Zustimmung des Verfassers. — Von 1837 an bediente sich Schumann nur deutscher Titel.

48 (S. 31, u.). Ursprüngl. lautete dieses Nachw. (Zt. 5, 13): Unser liebwerter, höchst sinniger Wedel kann glauben, daß über den Gegenstand von sämtlichen Davidsbündlern viel nachgesonnen, und daß man in der Hauptsache sehr seiner Meinung ist. So gibt die Redaktion die Titel der Kompositionen so deutsch wie möglich; man wird sich nach und nach daran gewöhnen und zuletzt finden, daß ein „mit inniger Empfindung" ebenso wirkt als ein con gran espressione. Auf jeder Seite soll es aber überhaupt nicht stehen.

Ob Wedel aber mit Verdeutschung so gar geliebter Wörter, als „Symphonie", durchdringen werde, zweifeln Davidsbündler und möchten es auch nicht; unser „Lied" nimmt uns niemand; aber „Rondeau, Choral usw." wollen wir da lassen, wo sie zuerst ins Leben getreten. Also nicht zuviel, aber nur fort mit den „composé et dedié etc.". — Statt der Vortragsbezeichnung durch Worte lieber Zeichen einzuführen, scheint am angemessensten; wie schnell faßt das Auge z. B. das ≺ statt crescendo; ja in diesen verschlungenen Bögen, Kreuzen, Spitzhäken liegt ein besonderer Reiz und eine zweite Komposition; wie denn überhaupt das verschiedene Verfahren, wie Komponisten ihre Werke bezeichnen, mehr als die Töne selbst von ihrer ganzen Bildung Zeugnis geben möchten.

49 (S. 34, m.). Die Abfassung dieses Kapriccio fällt in den Zeitraum von 1839 bis 1842, der die Lebensdauer der Schillingschen »Jahrbücher für Musik« und ihre Wissenschaft umfaßt. Auf eine Verspottung des von Schilling gegründeten »Deutschen Nationalvereins für Musik« ist es ohne Frage abgesehen, — die Überschrift, der mit „G. S." (Gustav Schilling) unterzeichnete Aufruf, das „Protektorat" des Bürgermeisters sowie die „korrespondierenden und Ehrenmitglieder" deuten darauf hin. Geschildert wird ein Zusammenstoß der Anhänger des „Neuen" und des „Alten", der Schauplatz ist eine „berühmte Musikstadt" — offenbar Leipzig. Daß mit den fingierten Namen auf bestimmte Musiker angespielt wird, ist gewiß; wer aber getroffen werden sollte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Das Urbild des „Kniff" ist am leichtesten erkennbar: — Fink.

50 (S. 37, o.). Der hier in Schr. 1 fehlende Abschnitt zählt die bedeutendsten Aufsätze auf.

51 (S. 38, u.). Urspr.: „Man sollte nicht so federleicht mit den Stunden spielen, sonst werden es diese zuletzt mit uns."

52 (S. 39, m.). Urspr.: „Werke — das Wort sagt zuviel".

53 (S. 39, m.). Gestr.: „Ob unser Verfahren die Billigung der Komponisten erhalten werde, wissen wir nicht. Sollten sie darin vielleicht etwas finden, was der schönen Sprache des Wohlwollens entgegenstände, mit der man, wie wir früher sagten, über unsre heilige Kunst reden müsse, so möchten sie auch nicht zweifeln, daß wir, auf das Wohl der edlern Kunstjünger bedacht, nur dann, wenn wir uns selbst für besiegt erklären, die schreckhaft überhandnehmende Mittelmäßigkeit zu bekämpfen aufhören werden."

54 (S. 39, u.). Es ist der Aufsatz »Der Davidsbündler« gemeint, der sich im Nachtrag als Nr. 24 findet.

55 (S. 40, o.). Der Luftschiffer Giannozzo im »Komischen Anhange zum Titan«.

56 (S. 40, m.). Eine Einrichtung an den früheren Klavieren.

57 (S. 40, u.). Theoretiker älterer Zeit. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß es einen „19. Teil" gar nicht gibt.

58 (S. 41, u.). Gestr.: „höre nur, Florestan: B-e-e-t-h-o-v-e-n —".

59 (S. 42, o.). Urspr.: „auf Stelzen machen".

60 (S. 42, o.). Gestr.: „unheilige Lebensverschwender, für die die Musik der Deckmantel ihrer geheimsten Gefühlssünden ist".

61 (S. 42, m.). Gestr.: „auszufüllen, erbitte ich mir noch von Ew. W. 1 Elle Quartetten, ¼ desgl. Fugen im breiten Format, dann ¾ desgl. Sonaten und Variationen".

62 (S. 42, m.). Dieser Brief ist jedenfalls ein erdichteter, sonst würde ihn Schumann nicht abgeändert haben. Vorher stand noch der Satz: „Ihr seht mich staunend an und schweigt; ich bin verstanden, wenn ihr mich nicht verstanden habt."

63 (S. 42, m.). Die Rede richtet sich hauptsächlich gegen die zahlreichen Philosophen, die sich abfällig über Beethovens »Neunte« hatten vernehmen lassen.

64 (S. 42, u.). Gestr.: „da sie mit der Bildung und dem Geiste, der ihr wie allen Erscheinungen eigen ist, Mäßigung und Achtung vor dem Bestehenden verbindet,".

65 (S. 42, u.). Gestr.: „Man könnte ihn lieben, wenn er nicht wollte, daß man ihn hassen solle; wie einen Schüler würde ich ihn einsperren können und dann ruhig zusehen, wie er sonnenan schwebt als Adler: ich würde ihn einen Meister nennen, wenn er ein Schüler sein wollte. Er will dich verführen, daß du ihn für einen Genius haltest, siehst aber im Augenblick darauf selbst, daß er ein unausstehlicher Philister sei; wenn du zu ihm sagtest, er sei eine schwebende Blume, so würde er als Schmetterling ausruhen, damit du beide verwechselest. So wenig stehen seine Kräfte mit seinem Willen im Verhältnis, so wenig durchdringen sie sich. Widersprüche sind es, die er niederschrieb, und die ich abschreibe. Die Natur hat ihn ausgestattet wie einen ihrer teuersten Lieblinge, und die Zeit hat ihn gefangen genommen wie einen Missetäter."

Mendelssohn, der im Juli 1836 einige Wochen in Frankfurt lebte, schrieb über Hiller: „Dann ist Hiller hier, der mir zu allen Zeiten eine liebe Erscheinung war, und wir haben von jeher viel und Interessantes miteinander zu verhandeln gehabt. Er ist mir nur — wie soll ich's nennen — nicht einseitig genug. Von Natur liebt er Bach und Beethoven vor allen und schlüge sich daher am liebsten ganz auf die ernste Seite.

Aber nun gefallen ihm Roſſini, Auber, Bellini uſw. auch, und mit der Vielſeitigkeit kommt kein Menſch recht weiter. Das macht nun den Stoff aller unſerer Unterhaltungen, ſobald wir uns ſehen, und ſo iſt mir's doppelt lieb, gerade jetzt einige Zeit mit ihm zuſammenzutreffen und womöglich in meinem Sinn auf ihn einzuwirken." Im beſonderen über Hillers Etüden ſchrieb er (25. 3. 35) an Moſcheles: „Ich habe neulich Etüden von Hiller geſehen, die mir auch gar nicht gefallen haben, und das tut mir leid, weil ich ihm gut bin und glaube, daß er Talent hat; aber Paris iſt gewiß ein ſchlechter Boden." „Ich gebe die Hoffnung nicht auf, ihn aus der Pariſer Ehren- und Plaiſieratmoſphäre in die Arbeitsſtube zurück zu perſuadieren." (Brief v. 23. 3. 35 an ſeinen Vater.)

66 (S. 43, m.). Aus Jean Pauls »Titan«, im 99. Zykel.

67 (S. 43, m.). Geſtr.: „Wir ſprechen nichts weiter über den jungen Tondichter, der die Veranlaſſung zu dieſen Bildern gab, denen nur der Rahmen fehlt. Aber eines rufen wir den Jünglingen zu: Ehret eure Richter — ſeid aber zu ſtolz, um mit Schließknechten zu reden. Stellt ſich euch der alte Feind gegenüber, ſo beſiegt ihn, ſchlagt ihn aber nicht, oder wollet ihn gar treten! ... Und jetzt an die Arbeit!"

68 (S. 43, m.). In den »Schr. 1« hat Nr. 1 dieſer beiden Rezenſionen die Unterſchrift Floreſtan erhalten, in der Zt. ſind beide mit „2" unterzeichnet. In einer Anmerkung ſagt die Redaktion: „daß nur die mit Zahlen unterzeichneten Kritiken und Anzeigen die Geſamtmeinung der Herausgeber vertreten, daß aber die andern Chiffern beſonderen Mitarbeitern gehören. Doch werden wir es vorziehen, bei Beſprechung von Werken, die ungewöhnlich gelobt oder getadelt werden, den Namen des Beurteilers zu nennen".

69 (S. 47, u.). Geſtr.: „geſchmacklos und".

70 (S. 47, u.). Urſpr.: „die innere Muſik".

71 (S. 48, o.). Hier waren noch in einigen Beiſpielen aus Nr. 1, 13, 14 und 19 unreine Harmonien und orthographiſche Fehler nachgewieſen.

72 (S. 50, m.). Urſpr.: „gemacht, tot, trotz aller Anſtrengung".

73 (S. 51, m.). Geſtr.: „Nun will er aber durchaus nicht merken laſſen, daß es etwas Ähnliches gäbe, wird auf einmal zärtlich, was man gar nicht an ihm gewohnt iſt; aber ſo ſprechen keine Seelen — Kanonen könnten kaum durchs Fell."

74 (S. 51, m.). Bezieht ſich auf den geſtrichenen Satz vorher, hätte alſo mit dieſem geſtrichen werden müſſen.

75 (S. 53, o.). Geſtr.: „Verirrungen".

76 (S. 53, u.). Geſtr.: „im Augenblick, wo ein Tropfen über die Augen will, zuckt um die Lippe ein Lächeln".

77 (S. 54, u.). Geſtr.: „wenn auch vielleicht im Extrem ſich entgegenſetzend, zu beſcheiden ſind, darum nachzuſuchen, obwohl ſie es fordern könnten".

78 (S. 54, u.). Der Aufſatz iſt bei ſeiner Aufnahme in den »Geſ. Schriften« von Schumann beſonders ſtark ſtiliſtiſch verändert worden, es konnten nur einige Streichungen und Zuſätze hier angedeutet werden.

79 (S. 55, m.). Anſpielung auf die beiden Romane der Frau v. Staël: »Corinna« und »Delphine«.

80 (S. 58, m.). Geſtr.: „ich glaube, er findet das meiſte ohne Inſtrumente".

81 (S. 60, m). Das 4händige Duo (Aufs. 16).

82 (S. 62, o.). Geſtr.: „was mir ſonſt an dem jungen Künſtler, beſonders als Komponiſt für Klavier, mißfällt, darüber gibt es ſpäter einmal Zeit zu reden".

83 (S. 62, o.). Schumann wollte durch dieſen Aufſ. ſeinem Freunde ein Denkmal in der Zt. ſetzen — einer der Freunde hatte es ſchon durch den Bericht über die Beerdigung (Zt. 2. Bd. 1, 289) getan. — Er macht in mehreren Briefen vorher auf dieſen „Nachruf" aufmerkſam. Zu vgl. z. B. Brief an Töpken, 6. 2. 35 (N. F. 62), an Kahlert, 24. 1. 35 (E. I, 62). An Panoſka ſchrieb Schumann am 11. 12. 34: „Schenke mir der Himmel Kraft, das Denkmal, was ich ihm in unſerer Zeitſchrift ſetzen möchte, würdig auszuführen." (Unveröff. Brief.)

84 (S. 62, m.). Krauſes Keller in der Katharinenſtraße gemeint.

85 (S. 62, u.). Später wurde Schumann durch Liſzts Erſcheinung lebhaft an Schunke erinnert. Vgl. Aufſ. 87, II.

86 (S. 63, o.). Schumann hatte im Oktober 1833 ſeine Schwägerin Roſalie, im November ſeinen Bruder Julius durch den Tod verloren.

87 (S. 64, m.). Geſtr.: „Wenn aber in dieſer Minute der edlen Freundin, die ihm das Auge ſchloß, der Künſtlerfrau, die ihre Gaben Pflichten nannte und ihre aufopfernde Güte den Tribut, den man dem Talente ſchulde, wenn ihr jetzt holdſelige Traumgenien um die Sinne ſpielen, ſo denke ſie, daß es die Wünſche der Freunde ſind, in deren Herzen das Bild des verklärten Jünglings unzertrennlich von ihrem feſtſteht. Die aber, welche ihr ähnlich handeln, laßt uns nie anders heißen als ‚Henriette'!" [Frau Henriette Voigt].

88 (S. 64, m.). Die Sonate iſt Schumann gewidmet.

89 (S. 64, u.). Geſtr.: „Und als ich zu Hauſe noch einmal den eilig ziehenden Wolken nachſah, rief unter den Fenſtern eine fremde, aber wohltuende Stimme: Ludwig — — Ludwig — —. Es mochte ein Fremder ſein, der nichts wußte von dem, was geſchehen. Ich aber drückte ſchnell das Fenſter zu und das Auge in tiefe, tiefe Nacht. Draußen fiel ein leiſer Regen vom Himmel, als wenn er ſich recht ausweinen wollte."

90 (S. 65, o.). Dieſer ſpätere Zuſatz Schumanns iſt nicht genau. Die Sinfonie war ſchon am 11. 12. 34 zur 1. Aufführung gelangt. Schumann war zu dieſer Zeit in Zwickau.

91 (S. 65, o.). Die Sinfonie ſollte eine muſikaliſche Nachdichtung zu dem Gedicht von Pfeiffer ſein. Dieſe Dichtung wollte Spohr auch bei der Aufführung vorgetragen haben.

92 (S. 66, o.). Geſtr.: „Wir laſſen unentſchieden, wieweit der muſikaliſche »Fauſt« den Goethiſchen erreicht."

93 (S. 66, o.). Geſtr.: „und Heine, in deren Dichterſälen, wie in Ateliers, Götterſtatuen atmen und reden".

94 (S. 66, m.). Urſpr.: „dieſem Hochmeiſter".

95 (S. 69, Fußnote). Zu vgl. hierzu Schwärmbrief 3. Aufſ. 24.

96 (S. 69, u.). Der hier in der Zt. vorangehende Abſchnitt wie auch ein ganzer „1." Artikel über dieſe Sinfonie wurde von Schumann für die »Schr. 1« geſtrichen. Beides findet ſich N. 6 (Bd. II, S. 212ff.).

97 (S. 70, o.). Zur Vergegenwärtigung des Eindruckes, den Schumann von Berlioz' Sinfonie empfangen hatte, mögen einige von den Mottos dienen, mit

denen die Nummern der N. Zt., welche die Besprechung derselben enthielten, eröffnet waren:

„Der seltne Mann will seltenes Vertrauen;
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er sich setzen."
Wallenstein.

„Die vermehrte Kunstbildung kann zwar im Betreff der Politur viel verbessern: aber was man Kraft und Saft nennt, das quillt immer aus dem eignen Reichtum des Genius, und gewöhnlich äußert sich die Kraft, wenn ihr eine gewisse Politur fehlt, mit einer Gediegenheit und Naivität, welche die vollendetste Kunstbildung nicht geben aber sehr leicht unterdrücken kann." Thibaut.

„Jeder Genius muß nur nach dem, was er selbst will, studiert werden."
Heinse.

98 (S. 70, o.). Gestr.: „Die Riesenidee wollte einen Riesenkörper, der Gott eine Welt zum Wirken. Aber die Kunst hat ihre Grenzen. Der Apollo von Belvedere, etliche Schuh höher, würde beleidigen. Die späteren Sinfoniekomponisten merkten das, und einige flüchteten sogar zu den wohnlichen Haydn-Mozartschen Formen zurück."

99 (S. 70, m.). Gestr.: „Onslow, der bei übrigens unleugbarem Talent zur Instrumentation die Wurzeln der vier Hauptstimmen nicht geschickt genug zu verdecken verstand".

100 (S. 70, u.). »Weihe der Töne«.

101 (S. 70, u.). Urspr.: „wollte man nicht etwa ihm von der ersten Ouvertüre zur »Leonore« vorgebrochen nennen".

102 (S. 71, o.). Darin irrte Schumann. Die Sinfonie wurde 1829 komponiert und 1830 zum ersten Male in Paris aufgeführt. Beethovens »Neunte« ist im Mai 1824 zum ersten Male aufgeführt worden.

103 (S. 71, m.). Gestr.: „Wir haben oft von jenen altgothischen Schlössern, wie sie uns englische Schriftsteller mit so viel Treue nachzeichnen, gelesen und uns im Geist ergötzt an den wie willkürlich eingebrochenen Fenstern und keckschauenden Türmen. Ähnlich sieht unsere Sinfonie: wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!"

104 (S. 74, o.). Gestr.: „Wenn mit Recht die Goethe-Mozartsche Kunstperiode als die höchste bezeichnet wird, wo die Phantasie die Fesseln des Rhythmus so götterleicht wie Blumenkronen trug, so scheint es".

105 (S. 74, m.). Gestr.: „Sollte dieser Augenblick mit der Sinfonie von Berlioz beginnen?"

106 (S. 74, u.). Urspr.: „bewundern".

107 (S. 75, o.). [Fétis über Berlioz.] Schumann druckte Fétis' in der »Revue mus.« erschienenen „fulminanten, übrigens kostbar geschriebenen" Aufsatz über Berlioz' Kompositionen in der Zt. ab (1835, Bd. 2, 197), nachdem er sich die Sinfonie aus Paris verschrieben hatte. Über diese sagt er in einer Vorbemerkung: „Mit Entsetzen sahen und spielten wir. Nach und nach stellte sich unser Urteil fest und dem des Hrn. Fétis im Durchschnitt so hart gegenüber, daß wir, teils um die Aufmerksamkeit der Deutschen doppelt auf diesen geistreichen Republikaner zu ziehen, teils um manchem Gelegenheit zu eigenem Vergleichen zu verschaffen, die Fétissche Rezension kurz und frei übersetzt unsern Lesern vorzulegen beschlossen."

Fétis' Aufsatz lautet mit einigen Kürzungen:

„Ich erinnere mich, daß einmal vor ungefähr zwölf Jahren, als ich Mitglied der Jury über die Kompositionsklasse am Konservatorium der Musik war, sich unter den Zöglingen, die ihre Prüfungsarbeiten beibrachten, ein junger Mensch befand, den die Sitzung sehr zu ennüyieren schien. Er legte mir, ich weiß nicht mehr was für ein Unding vor, das er für doppelten Kontrapunkt ausgab, das jedoch nichts als ein Gewebe harmonischer Greuel war. Ich korrigierte einiges daran und setzte dem jungen Manne die Gründe dazu auseinander. Statt aller Antwort sagte er, er habe den größten Abscheu vor allen Studien und glaube, daß sie einem Menschen von Genie gar nichts nützten. Über dieses Glaubensbekenntnis gerieten der Direktor am Konservatorium [Cherubini] und einige meiner Kollegen in großen Zorn; ich für meine Person nahm die Sache nicht so streng, sagte dem jungen Menschen, daß das Studium in der Musik nur denen etwas hülfe, welche den Nutzen und Endzweck davon einsähen, und riet dem jungen Kontrapunkttotschläger, sich mit Dingen, die er so wenig achtete, gar nicht abzugeben und sich frei seinem Genie zu überlassen, falls er welches hätte. Er folgte mir, verließ das Konservatorium und fing von da an, seine Rolle als Reformator der Musik zu spielen. Dieser junge Mensch war Herr Berlioz .....

Endlich vor ungefähr acht Jahren kam der Tag, wo Herr Berlioz ein Konzert gab, um uns seine Kompositionen hören zu lassen; das kleine Publikum bestand fast bloß aus seinen Freunden und Gästen. Hier hörte man zum ersten Male seine »Phantastische Sinfonie«. Man glaubte dabei den Alp zu bekommen; doch bemerkte man den Marche du supplice wegen der Neuheit einiger Effekte und klatschte. Von diesem Moment an bildete sich meine Meinung über Herrn Berlioz; ich sah, daß er keinen Sinn für Melodie, kaum einen Begriff von Rhythmus hatte; daß seine Harmonie aus meistens monströsen Klumpen von Noten zusammengesetzt, nichtsdestoweniger platt und monoton war; mit einem Worte, ich fand, daß es ihm an melodischen und harmonischen Ideen fehlte, und urteilte, daß sich sein barbarischer Stil nie kultivieren werde. Doch bemerkte ich Instrumentationsinstinkt an ihm und meinte, daß er sein Talent für manche Kombinationen, die dann andere besser als er anwenden könnten, ausbilden werde.

Trotzdem, daß Herr Berlioz meine Meinung über seine Werke kannte, hatte er doch Zutrauen zu mir und wandte sich mehrmals an mich, weil er mich für einen Mann hielt, der den Künstler gern aufmunterte und gewähren ließ .....

Die Lage der Dinge hat sich sehr geändert. Die Zeit ist vorbei, wo ich Herrn Berlioz gegen die Verachtung einer ganzen berühmten Schule, gegen das Publikum trotz meiner eignen Abneigung in Schutz nahm; jetzt gebärdet sich Herr Berlioz als ein Neuerer, der über seine Gegner triumphiert habe ... Man sieht ein, daß Nachsicht gegen einen solchen Menschen übel angebracht wäre, er würde sich dadurch sogar beleidigt fühlen ...

Immer habe ich gewünscht, daß die Werke des Herrn Berlioz in das Publikum gelangen möchten, d. h. nicht in eins aus lauter Freunden, sondern in das aufgeklärte, mit gesundem Menschenverstand urteilende Publikum. Die Publikation, der große Tag der Publikation erschien mir durchaus als nötig, um allen Disputationen und Koterien ein Ende zu machen. Wie viele voreilige Berühmtheiten sind zuschanden geworden, wenn sie an die Sonne der Welt traten. Mit Berlioz, meint' ich, würde es nicht viel anders sein. ...

Der Sinfonie ist ein Programm über den Inhalt jedes der fünf Teile, aus denen sie besteht, angebogen. Ich habe schon mehrmals darauf aufmerksam gemacht, daß solche Programme der beschränktesten Idee, die man sich von der Musik machen kann, angehören, denn die Macht dieser Kunst liegt eben in ihrer Unendlichkeit. Ich werde daher nicht untersuchen, ob jeder von den Abschnitten dem Plane entspricht, den der Komponist in seinem Programme vorgezeichnet hat, weil ich weiß, daß die Musik das, was er fordert, nicht ausdrücken kann und schon dieser Anforderungen halber verunglücken mußte." —

[Nach einer kurzen Schilderung der einzelnen Sätze heißt es:]

„In einem kürzlich publizierten Artikel versichert Herr Berlioz, daß ein Tag kommen werde, wo man den Künstler nicht mehr in betreff der Anwendung seiner Ideen und der zur Versinnlichung seiner Gedanken gebrauchten Mittel quälen werde. Dieser Tag ist gekommen, Herr Berlioz! Wagen Sie alles, wenn Sie die Natur zu einem Musiker geschaffen hat, wenn Sie wahres Schönheitsgefühl in sich tragen, wenn es Ihnen nicht an Phantasie fehlt; aber bleiben Sie, der Sie alle erdenklichen Mittel aufbieten, nicht hinter Ihren Prätentionen zurück, und verraten Sie Ihre Schwäche und Ohnmacht nicht! Haben Sie mit einem Worte das, was Ihnen vor allem gebricht, wahres schöpferisches Genie, und wir wollen Ihnen alles erlauben, — die heute als Ihre Richter dastehen, sollen fortan Ihre Bewunderer werden! Bis dahin aber lassen Sie sich es gesagt sein: Sie mögen sich gebärden, wie Sie wollen, deshalb wird das, was Sie bis jetzt komponiert haben, noch lange nicht zum Kunstwerk!" —

Wie Fétis, so urteilte auch Mendelssohn sehr ungünstig über Berlioz. In einem Briefe an Moscheles (April 1834) sagt er über seine Instrumentierung: „Sie ist so entsetzlich schmutzig und durcheinander geschmiert, daß man sich die Finger waschen muß, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat. Zudem ist es doch auch schändlich, seine Musik aus lauter Mord und Not und Jammer zusammenzusetzen; denn selbst, wenn's gut wäre, käme nichts anderes darin vor als dergleichen atrocités. Er hat mich eigentlich zuallererst recht melancholisch gemacht, weil er so klug und kalt und passend über alle anderen urteilt, so gänzlich vernünftig ist, und so grenzenlos unvernünftiges Zeug bei sich gar nicht bemerkt." In der Sinfonie kommt ihm die ganze Musik „so schrecklich langweilig" vor, „und das ist das Schlimmste. Toll und unverschämt und frech und ungeschickt kann doch zuweilen noch lustig amüsant sein, aber dies ist so fade und unlebendig" (25. 3. 35). Mendelssohn hatte, als er dies schrieb, bereits seine vier Konzertouvertüren, das G-moll-Konzert, das Oktett, die A-dur-Sinfonie, den größten Teil des »Paulus« usw. komponiert. —

108 (S. 75, m.). Berlioz war bereits 26 Jahre alt, als er die Sinfonie schrieb.

109 (S. 76, m.). Gestr.: „ebensowenig wie das Jahrhundert, das Buckligte und Verrückte für Apollos und Kante an Schönheit und Verstand erklärte".

110 (S. 79, o.). Urspr.: „wie ein Meister".

111 (S. 79, u., 84, o.). Über dies „Treffen" sprach sich Schumann schon, bevor er die Sinfonie kennen gelernt hatte, aus. Er druckte (Zt. 1835, Bd. 2, 102) das Urteil Börnes über die Sinfonie aus dessen »Briefen aus Paris« (Nr. 16, v. 8. 12. 30) ab. Börne schrieb: „Sonntag habe ich einem Konzerte im Conservatoire beigewohnt. Ein junger Komponist, namens Berlioz, ließ von seinen Kompositionen aufführen; das ist ein Romantiker. Ein ganzer Beethoven steckt in diesem Franzosen. Aber toll

zum Anbinden. Mir hat alles sehr gefallen. Eine merkwürdige Sinfonie, eine dramatische in fünf Akten, natürlich bloß Instrumentalmusik; aber daß man sie verstehe, ließ er wie zu einer Oper einen die Handlung erklärenden Text drucken. Es ist die ausschweifendste Ironie, wie sie noch kein Dichter in Worten ausgedrückt, und alles gottlos. Der Komponist erzählt darin seine eigene Jugendgeschichte. Er vergiftet sich mit Opium, und da träumt ihm, er hätte die Geliebte ermordet und werde zum Tode verurteilt. Er wohnt seiner eigenen Hinrichtung bei. Da hört man einen unvergleichlichen Marsch, wie ich noch nie einen gehört. Im letzten Teile stellt er den Blocksberg vor, ganz wie im »Faust«, und es ist alles mit Händen zu greifen. Seine Geliebte, die sich seiner unwürdig zeigte, erscheint auch in der Walpurgisnacht; aber nicht wie Gretchen im »Faust«, sondern frech hexenmäßig ....“ Zu den gesperrt gedruckten Worten bemerkte Schumann in einer Fußnote: „Das fürchten wir eben.“

112 (S. 80, u.). Das in E-moll war damals erst bekannt.

113 (S. 81, m.). Urspr.: „Begeisterung und Genie“.

114 (S. 81, u.). unter dem Titel: »Lélio, ou le retour à la vie, Monodrame lyrique«. Op. 14b.

115 (S. 81, u.). Gestr.: „Denen, die sich mit der seltenen Kunst des sinfonistischen Vortrags vertraut machen wollen, muß dieses Klavierwerk als einzig genannt und empfohlen werden, wie wir hier in wärmster Anerkennung des Verdienstes, das sich Liszt dadurch erworben, auszusprechen uns verpflichtet fühlen.

Beiläufig muß noch die leichtsinnige Orthographie des Klavierauszugs erwähnt werden. Die reizbare Kritik sucht alles auf, um es als Waffe gegen ungewöhnliche Erscheinungen zu gebrauchen und so auch hier: einem Löwen mit Nadeln beizukommen ist schwer; indessen wird er wenigstens stutzig gemacht.“

116 (S. 84, u.). Mendelssohns »Sommernachtstraum«.

117 (S. 85, m.). Gestr.: „und daß sich einstweilen die wilden Tränen zu Perlen umgewandelt haben.

Noch vor kurzem sprach Odillon Banot ein Wort aus, das unsere Jugend an der Lebenswurzel packt, es heißt: Dans notre époque, je ne sais, qui s'est immaginé, que tout ce qui est dans la nature est beau, qu'il y a une certaine poésie dans le crime, das im mildesten Deutsch: „Hütet euch, Jünglinge, von der Natur und Leidenschaft euch zum Verbrechen hinreißen zu lassen, folgt dem Rufe der Natur, sprecht so innig ihr könnt es aus, wie ihr liebt, und wem ihr zürnt! Aber bewahrt euch, was die Natur erst liebenswürdig macht, die Unschuld, die wohl fehlt, aber nicht sündigt, — entzückt, aber nicht verzehrt.“

118 (S. 85, u.). Hanslick in seinem Aufsatze »Hektor Berlioz in seinen Briefen und Memoiren 1881«: „R. Sch., der mit seiner enthusiastischen Kritik der »Sinfonie fantastique« zu Berlioz' Fahne geschworen hatte, pflegte in späteren Jahren sehr kühl, fast widerwillig von seinem früheren Liebling zu sprechen. Ich sehe noch das gutmütige ironische Lächeln, mit dem er mich vor 30 Jahren fragte: ‚Ihr Prager wart ja über Berlioz ganz aus dem Häuschen?‘.“

119 (S. 85, u.). Dies ist die ausführlichste Kritik, die Schumann geschrieben. Als scherzhaftes Gegenstück mag auch die kürzeste aus seiner Feder hier eine Stelle finden. Unter der Aufschrift »Monstrum« druckte er aus einer zur Rezension eingesandten »Geschichte der Musik aller Nationen, nach Stafford und Fétis, mit Benutzung der

besten deutschen Hilfsmittel usw.« eine Blütenlese unglaublichen Unsinns ab und schrieb darunter: „Das Publikum wird demnach wohltun, wenn es uns nachahmt, die wir vor den Augen mehrerer das Buch feierlich zerreißen und hinter den Ofen werfen." (1835, Zt. Bd. 3, 120.)

120 (S. 85, u.). Die übrigen von Schumann gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz siehe N. 6, wie schon Anm. 96 näher angeführt.

121 (S. 91, u.). Gestr.: „Mag das streng klingen, — aber wir vermuten, es fehlt Loewe ein ratender Freund, der ihm dies sagte, und als solchen möge er uns nehmen, die wir ihn überdies so sehr hochschätzen."

122 (S. 92, o.). Gestr.: — „Der Rhythmus des lieblichen Themas zum zweiten Satze würde vielleicht prägnanter, wenn der Baß im zweiten Achtel anfinge und die jedesmal letzten Achtel in den künftigen Takt ligiert wären. — Bei der Leichtigkeit, mit der L. die Formen handhabt und zu wenden versteht, fällt uns am Schlusse der 10ten S. der Rückgang in das Thema auf, wo man nach dem vorhergehenden Cis und dem folgenden D-Dominantenakkorde D-dur selbst erwartet und durch ein plötzliches C nach G kömmt. Das Beleidigende liegt im Gis und ist leicht wegzubringen."

123 (S. 92, u.). Gestr.: „Übrigens nennen wir den Novizen freundlich willkommen."

124 (S. 94, u.). Gestr.: „Was die Sonate insbesondere anbelangt, so vermuten wir, daß sie eigentlich eine für das Orchester geschriebene, später für das Klavier arrangierte Sinfonie sei. Verhielte sich das so, so bliebe das Urteil in der Hauptsache zwar dasselbe; doch wünschten wir es auf dem Titel bemerkt, weil Lachner dadurch den Vorwurf, daß die Sonate als Klavierstück nicht klangreich genug instrumentiert sei, gleich von vornherein von sich abwenden konnte."

125 (S. 94, m.). Gestr.: „Er muß das am besten wissen. Hält er es für wert, so ist es ein Wunsch, daß er sich selbst in diesen Blättern darüber ausspreche."

126 (S. 96, o.). Frau Henriette Voigt in Lpz.

127 (S. 96, m.). Gestr.: „ja, an und für sich schwachen".

128 (S. 96, m.). Gestr.: (oft negativ, indem er die näherliegende Schönheit zurückweist.)

129 (S. 96, u.). Urspr.: „Werke im niedrigen Interesse oder in unsittlicher Leidenschaft erzeugt auf jene ausübt".

130 (S. 96, u.). Gestr.: „Sonst aber wächst uns jenes Bündnis über kurz oder lang über den Kopf zusammen und mit ihm eine Sündflut von Werken, die in der tiefern Verzweigung eine allgemeine der Geistesarmut, Geistesohnmacht werden könnte."

131 (S. 98, m.). Gestr.: „in seinen vollendeten Läufen nur als Virtuosen bewundern konnten und mußten".

132 (S. 99, m.). Gestr.: „glücklichsten".

133 (S. 100, m.). In der Zt. gibt Schumann in einer Fußnote in Noten an, wie er sich die Begleitung denkt.

134 (S. 101, m.). Hatte in der Zt. die rätselhafte Unterschrift: Aus den musikalischen!? und — von mir:

135 (S. 101, u.). [Schumann brieflich über den „Psychometer".] Schumann schrieb seiner Mutter über den „Psychometer", den er am 8. 4. 33 besucht: „Das Ganze ist eine bis jetzt unerklärbare, jedenfalls auf einer magnetischen Wechselwirkung der Metalle mit den physischen Kräften beruhende Erfindung des hiesigen Magisters Por-

tius, aber ſo intereſſant in Beſtimmtheit und Feinheit der Charakterunterſcheidungen, daß ich eher verdutzt als befriedigt fortging. Nachdem man mit der Maſchine in magnetiſchen Rapport gebracht worden iſt, erhält man den Eiſenſtab, den der Magnet anzieht, wenn man dieſe oder jene Eigenſchaft, Temperament, Charakterzug uſw. beſitzt, aber abſtößt im entgegengeſetzten Falle. Wirklich war ich's leibhaft, wenn ich auch mancher der angezogenen guten Eigenſchaften nicht ganz traue." — Ein Artikel im »Leipziger Tageblatt« (30. 5. 33) verſucht eine Erklärung des Pſychometers, der auf den Magnetismus und die Wirkungen der Elektrizität gegründet ſei. „Alle Eigenſchaften" (ſchreibt der Berichterſtatter), „die wir zu haben oder nicht zu haben glaubten, ja ſelbſt ſolche, durch die wir uns von anderen unterſchieden, wurden uns von der Maſchine richtig angedeutet; als Beweis aber, daß ſie keineswegs ſchmeichle, diente uns der Umſtand, daß ſie uns eine kleine Untugend verriet, die wir vorher noch nicht bemerkt hatten und doch bei genauerem Nachdenken fanden." Eiteln und Eingebildeten wird widerraten, die Maſchine zu probieren, damit ſie nicht enttäuſcht würden. Der Erfinder habe mit vielfachen Vorurteilen zu kämpfen, ſein Pſychometer aber verdiene die volle Aufmerkſamkeit jedes denkenden Mannes und könne die Veranlaſſung werden, „über höchſt bedeutſame, vielleicht noch in tiefes Dunkel gehüllte, geheime Naturkräfte nähere Aufſchlüſſe zu erlangen". — Im folgenden Jahre wiederholte der Erfinder ſeine „phyſikaliſch-pſychologiſchen Experimente", über die das »Tageblatt« (12. 4. 34) abermals berichtete. Schumann hatte ein ungewöhnliches Intereſſe für den Gegenſtand. Ich halte es ſogar für nicht unmöglich, daß die beiden »Tageblatt«-Artikel von ihm ſind. — Es überraſcht nicht, daß Schumann 1853 auch zu den eifrigſten Anhängern des Tiſchrückens und Tiſchklopfens gehörte.

Nach einer auf guten Quellen beruhenden Abhandlung über Portius, den Erfinder des Pſychometer von Walter Schumann, Leipzig (1913 im Manuſkript dem Schumannmuſeum überwieſen), iſt der Pſychometer in Prag dem Erfinder von einem Fremden aus der Hand geriſſen und in die Moldau geſtürzt worden und dort in Trümmer gegangen. Die Abhandlung enthält auch eine genaue Beſchreibung der kleinen Maſchine. — Portius war weiter unermüdlich tätig auf dieſem Gebiete. Nach Portius' handſchriftlichen Aufzeichnungen hat er 1841 u. a. auch eine kleine Flugmaſchine gebaut. Er war übrigens aber auch als Schulmann hochgeſchätzt. Als Schachmeiſter und Verfaſſer eines berühmten Schachlehrbuchs iſt er zudem jedem Schachſpieler als „der alte Portius" wohlbekannt.

136 (S. 105, o.). Geſtr.: „obwohl ohne Orden', ſetzte Floreſtan noch hinzu".

137 (S. 105, m.). Der Aufſatz ſtammt aus Schumanns Artikeln für Herloſſohns »Damen-Lexikon« (vgl. N. 3). Er ging als Probe dieſes in die N. Zt. über, jedoch ſtark verändert.

138 (S. 106, m.). „Dieſer Aufſatz gehört zum Jahrgange 1835", befindet ſich in »Schr. 1« als Fußnote. Der Aufſatz iſt in der Inhaltsüberſicht 1835 nach „Charakteriſtik der Tonarten" aufgeführt, war aber jedenfalls aus irgendeinem Grunde an ſpätere Stelle gekommen. Er folgt deswegen laut Inhaltsangabe zu »Schr. 1« hier an der urſprünglich ſelbſt von Schumann beabſichtigten Stelle.

139 (S. 109, o.). Geſtr.: „und der nicht mit dem lieblichen Liederkomponiſten zu verwechſeln iſt".

Mit dem „lieblichen Liederkomponisten“ ist sicher Moritz Hauptmann, der damals in Kassel lebte, gemeint.

Da aber Schumann 1852 diesen Satz strich, scheinen die bespr. Kompos. doch von Moritz Hauptmann herzurühren.

140 (S. 112, o.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 7.

141 (S. 112, o.). Diese Aphorismen und auch die des Aufs. 26 sind dem Aufsatze »Der Davidsbündler« (»Kometenaufsatz«) s. N. 24, von Schumann entnommen. Sie wurden von ihm im 1. Bande der Zt. (Bd. 1, 151) unter der Überschrift »Grobes und Feines« abgedruckt. Im N. 24 sind sie deswegen nicht wiederholt worden.

142 (S. 112, m.). Fußnote d. Zt.: „Des Umstandes noch zu gedenken, daß von den Redakteuren der bekannten musikalischen Zeitschriften der eine Offizier [Relistab], der andere Prediger [Fink] war, der eine General-Staatsprokurator [G. Weber], der des »Wiener Anzeigers« Zivilbeamter [Castelli] ist.“

143 (S. 112, u.). Auf Anregung von K. Steins (Keferfteins) Aufsatz »Das Komische in der Musik« (»Cäcilia« 1833, S. 221) geschrieben. Schumann wollte seiner Skizze einen Aufsatz »Vom Humor in der Musik« folgen lassen, der „alles deutlicher entwickeln werde“; er ist aber nicht erschienen.

144 (S. 114, o.). In Grabbes Lustspiel »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« tritt der Dichter zuletzt mit der Laterne auf.

145 (S. 116, o.). Von den vier »Schwärmbriefen«, welche Schumann in der Zt. veröffentlichte, nahm Schumann nur den ersten und dritten in die »Ges. Schr.« auf. Schwärmbrief 2 und 4 finden sich bei vorliegender Aufl. im N. 29.

Die in den Briefen gegebenen tatsächlichen Mitteilungen über die ersten Gewandhauskonzerte unter Mendelssohn bilden die Unterlage; in ihrer phantastisch-freien Einkleidung aber tritt überall Schumanns Neigung hervor, seine Erlebnisse poetisch zu verklären, Künstler und Künstlerinnen in einer geheimnisvollen Verschleierung auftreten zu lassen. Über seinen Wunsch, auf diese Weise Alltägliches oder weniger Erhebliches in anziehender Form behandelt zu sehen, spricht er sich mehrfach aus. Als er Franz Otto (in London) zur Mitarbeiterschaft an der Zt. aufforderte (9. 8. 33, Jgbr. S. 233 m.) schrieb er: „Es wäre wünschenswert, daß Du als Ferner den Briefstil als den lebendigsten und den Verhältnissen nach den natürlichsten wähltest und etwa an eine ideale Person (eine Geliebte, Bult Harnisch, Peter Schoppe) schriebest. ... Hast Du nicht Lust, Deine Gedanken einzunehmen oder zu garnieren, so überlaß mit dies: die Naturfrucht soll schon durchschimmern.“ Töpken regte er zur Fortsetzung seiner unterbrochenen Korrespondenzen mit den Worten an (6. 2. 35, N. Z. S. 61): „Haben Sie so wenig historischen Stoff, nun, so bauen Sie die schönsten kritischen Bemerkungen ein. Sie kennen mich ja und wissen, wie wenig mir an den Künstlern und wie viel an der Kunst liegt, ich meine, wie wenig personell Ihr Bericht zu sein braucht, wenn Personen und Data fehlen sollten.“ — Die »Schwärmbriefe« sind auch an eine „ideale Person“ gerichtet: an Chiara, d. i. Klara Wieck, die sich aber nicht in „Mailand“ sondern in Dresden befand. Die gemeinschaftliche Fahrt nach Venedig ist ebenfalls erdichtet, Schumann mochte an seine eigene italienische Reise (1829) zurückdenken.

146 (S. 116, o.). Chiara = Klara Wieck, doch sind die Briefe nicht wirklich an diese abgeschickt worden. Firlenzer = Leipziger. Meritis (einige Zeilen später!) = Mendelssohn, der am 4. Okt. erstmalig dirigierte. Maria = Henriette Grabau.

147 (S. 116, u.). Gestr.: „mit den Händen nach Sizilien weisend, wohin dich deine Sehnsucht zieht, aber das schwärmerische Auge auf uns gerichtet".

148 (S. 117, o.). Tsing-Sing, die komische Figur in Aubers chinesischer Feerie »Das ehrene Pferd«.

149 (S. 117, o.). Schumann kündigte in der Zt. vom 4. Sept. Mendelssohns Ankunft mit den Worten an: „Felix Mendelssohn-Bartholdy ist in Leipzig angekommen, um die nächsten Winterkonzerte im Gewandhaussaale zu leiten. Wir haben dieser Anzeige nichts hinzuzufügen, als was sich jeder, der ihn recht innig verehrt, selbst sagen mag."

150 (S. 117, u.). »Sommernachtstraum«, »Hebriden« und »Meeresstille« gemeint.

151 (S. 118, o.). B-dur von Beethoven.

152 (S. 118, m.). Arie von K. M. v. Weber, eingelegt in »Lodoiska«.

153 (S. 118, m.). Otto Gerke.

154 (S. 119, o.). Gestr.: „Mag der edlere Künstler nicht hinhören, und sehne er sich von dem zerplatzenden Feuerwerk hinaus in die reine, wenn auch kühlere Sternennacht, aber angestrengtes Denken macht das Volk gähnen, und die deutsche Tiefe wird ihm nach der italienischen Oberflächlichkeit nur um so tiefer scheinen. Fort mit den Donizettis, Paccinis, aber Rossini, Bellini wollet in Ehren halten aus längst bekannten Gründen. . . ."

155 (S. 119, o.). Es ist zweifelhaft, wer hinter „Jonathan" zu suchen sein mag. Wasielewskis Annahme, daß L. Schunke (der schon im Dezember 1834 gestorben war) damit gemeint sein könne, teilte Jansen nicht. Mehr Wahrscheinlichkeit spricht für Chopin, dessen persönliche Bekanntschaft Schumann in den ersten Tagen des Okt. 1835 machte. Er berichtete darüber unterm 6. Oktober in der Zt. (1835, Bd. 3, 112): „Chopin war hier, aber nur wenige Stunden, die er in engeren Zirkeln zubrachte. Er spielt genau so, wie er komponiert, d. h. einzig." Es entspricht ganz dem Charakter der beiden Davidsbündler, was der Schluß des »Schwärmbriefes« (der in der Nummer v. 20. Okt. steht) besagt, daß nämlich Florestan zu ihm „stürzt" und alsobald mit ihm disputiert, während Eusebius schon bei dem Gedanken „zusammenfährt", mit dem verehrten Manne sprechen zu sollen. — Die Zt. enthält nur zwei mit „Jonathan" unterzeichnete Aufsätze (1836), die aber von Schumann selbst sind. Auch sonst bediente er sich manchmal der Unterschrift eines anderen Davidsbündlers.

156 (S. 119, o.). Die Tage des 12., 13. und 14. August hatten damals die Kalendernamen Klara, Aurora und Eusebius.

157 (S. 119, o.). Gestr.: „Chopin war hier. Florestan stürzte zu ihm. Ich sah sie Arm in Arm mehr schweben als gehen. Sprach nicht mit ihm, fuhr ordentlich zusammen bei dem Gedanken."

158 (S. 119, m.). Schumanns eigene Erinnerungen. Eingehenderes in seinem Briefe an Wieck, Heidelberg d. 6. 11. 29. (Jgbr. S. 8ff.)

159 (S. 119, m.). Gestr.: „und am besten in Firlenz, das sich fast immer freigehalten von Einseitigkeit, Kurzsichtigkeit und schädlichem Patriotismus".

160 (S. 119, u.). Rossini war aus Pesaro gebürtig, daher sein Beiname „Schwan von Pesaro".

161 (S. 120, o.). Frl. Weinhold aus Amsterdam.

162 (S. 120, m.). Geſtr.: „Du erinnerſt dich, daß wir die bloße Pianofortestimme nie für etwas Selten-Originelles gehalten, wie denn Jünglinge im Durchſchnitt das Subjektiv-Charakteriſtiſche dem Allgemein-Idealen vorziehen. Aber nun wir ſie von Meritis und einem warm verſtehenden Orcheſter gehört, ſoll das Konzert ja gar nicht mehr ausſprechen, als ein Meiſter in reinſter Wohlgemütlichkeit empfindet. Beim Einſatz der Trompeten (wenn er auch von keiner äſthetiſchen Beziehung, freilich auch von keiner unäſthetiſchen iſt), fuhr jemand neben mir ordentlich in die Höhe. Eins weiß ich, daß ich mir nie einfallen laſſen ſoll, ein Konzert in drei aneinander geſchloſſenen Sätzen ſchreiben zu wollen."

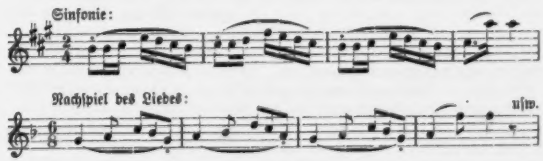
163 (S. 120, u.). zum »Beherrſcher der Geiſter«.

164 (S. 120, u.). Uhlrich.

165 (S. 121, m.). Geſtr.: „ohne zu bedenken, ob ſie auch wahr ſei".

166 (S. 121, u.). Es war K. Fr. Ebers, der in der »Cäcilia« (1825, S. 271) eine Auslegung der Sinfonie verſuchte, woraus ſich denn die Legende der Hochzeitsfeier entwickelt haben mag. Ebers' Ausführung hat allerdings Schumanns Skizze hervorgerufen, allein ſie verhält ſich zu dieſer wie Proſa zur Poeſie. Sie ſchließt mit einem Appell an Beethoven ſelbſt, der zum Ausſprechen ſeiner Intentionen bewegt werden ſoll. — Es mag nicht unerwähnt bleiben, daß Guſtav Nicolai als erwieſen hinſtellt, Beethoven habe in ſeiner A-dur-Sinfonie eine Bauernhochzeit ſchildern wollen. Aber obwohl er die eigene Erklärung Beethovens ausdrücklich als „geſchichtlich" bezeichnet (»Arabesken f. Muſikfreunde« Jg. 1835, Bd. 1, 128), ſo iſt die Zuverläſſigkeit ſeiner Mitteilung doch nicht als genügend verbürgt anzuſehen.

Wertvoller als Nicolais unbeglaubigter Bericht möchte für die Deutung des Finales der A-dur-Sinfonie eine Tatſache ſein, die Sir George Grove entdeckt und Janſen mitgeteilt hat. Das Thema des Finales weiſt nämlich eine merkwürdige Übereinſtimmung mit dem Nachſpiel des von Beethoven bearbeiteten iriſchen Liedes „Nora Creina".



Die Schlußſtrophe des Textes lautet:

Fort mit Weisheit, trüb und alt,
Ha! Narretei nur mag uns frommen;
Still mein Lied — ein Laut erſchallt, —
Der Reigen naht — die Tänzer kommen.
Wird dort einer, der mich ſieht,
Mir Luſt und Narrheit taumelnd preiſen,
Er nur, der mich ſo beriet,
Beim Himmel! machte mich zum Weiſen.

(Chor.) Du, der mehr als Weise weißt,
Sing dein Lied aus voller Bruſt;
Dankbar lauſcht der Jugend Geiſt
Dem Wort, das Liebe rät und Luſt.

Beethoven bearbeitete die iriſchen uſw. Geſänge in den Jahren 1810 bis 1815; die Sinfonie vollendete er im Mai 1812.

167 (S. 122, u.). Folgende Nachſchrift iſt geſtrichen: „Auch von mir ein Wort. Livia bittet mich, über Konzerte doch etwas in die **ſche Zeitung zu liefern. Du weißt, wie ich abhorresziere vor publiken Muſikſchreibereien, namentlich vor den gutmütig-arkadiſchen. Dies ließe ſich etwa durch eine freiere, etwa Briefform erträglich machen. Dann müßten aber die Briefe noch ganz anders ausfallen als die an eine gewiſſe Chiara. Floreſtan."

168 (S. 124, o.). Geſtr.: „Noch zeigen wir auf die verbindende Rezitativfuge, da wir nichts Ähnliches in dieſer Art kennen. S. 14 T. 7 fällt uns etwas auf, weil es ſpäter wiederkehrt. Dadurch, daß wir es verſchweigen, wollen wir zur Neugierde und zum Durchſtudieren reizen. Im Überſchritte von demſelben Takt zum folgenden liegt ein ſehr reizender Pedaleffekt, den man nicht überſehen möge.".

[Das Auffällige in dem bezeichneten Takt iſt eine Oktavenfortſchreitung.]

169 (S. 124, m.). Geſtr.: „reine Geniuswerke".

170 (S. 125, o.). Von Schuberts Inſtrumentalwerken waren damals u. a. die Quartette in D-moll und G, das Quintett in C, die Sinfonie in C noch nicht bekannt geworden.

171 (S. 125, m.). Geſtr.: „Sein ganzes Weſen iſt ein ewiges Singen, eine ſelige Melodie, durch Rhythmus geſeſtet, durch Harmonie verſchönt, und geadelt durch die Gedanken."

172 (S. 125, u.). Entſprechend der Anordnung Schumanns in der von ihm beſorgten Ausgabe ſeiner Schriften ſind die beiden Aufſätze »Aphorismen« — Nr. 21 und 26 — hier auch nicht vereinigt.

173 (S. 125, u.). Geſtr.: „ſelbſt als berühmter Virtuos".

174 (S. 127, u.). Als Schumann dieſe Aphorismen in der Zt. zum Abdruck brachte, hielt er folgende Bemerkung für nötig: „Die folgenden Bemerkungen ſcheinen einer früheren Zeit anzugehören. Jetzt iſt ſchon manches anders geworden. A. d. R."

175 (S. 127, u.). Geſtr.: „jahniſch und (der Turnvater Jahn als grimmiger Feind alles Undeutſchen iſt hier gemeint)".

176 (S. 127, u.). Geſtr.: „hält und trägt als überzuckerter Schafskäſe, wie ein boshafter Schriftſteller einmal die hebräiſche Sentimentalität nannte".

177 (S. 128, u.). Vgl. hierzu aber die begeiſterte Ausſprache über ital. Geſang kurz nach Rückkehr von der italieniſchen Reiſe. Brief an Wieck v. 6. 11. 29. Jgbr. 81, m. Sch. hatte da die Paſta in Mailand gehört.

178 (S. 128, u.). Geſtr.: „Das Aphoriſtiſche. Warum rümpft ihr bei Aphoriſtiſchem ſo vornehm die Naſe, lange Philiſter! — bei Gott, iſt denn die Welt eine Fläche! und ſind nicht Alpen darauf; Ströme und verſchiedene Menſchen? und iſt denn das Leben ein Syſtem? und iſt es nicht aus einzelnen halb zerriſſenen Blättern zuſammengeheftet, voll von Kindergekritzel, Jugendköpfen, umgeſtürzten Grabesſchriften und weißen Zenſurlücken des Schickſals? Ich behaupte das letztere — ja es dürfte gar nicht ohne

Interesse sein, das Leben in der Kunst so abzuschatten, wie es leibt und lebt, wie ja schon ähnlich Platner und Jakobi ganze philosophische Systeme gaben.

Schluß. Du sprichst unkünstlerisch, doch weiß auch ich, daß das Sehende millionenmal weniger Raum beschreibt als das Gesehene — und daß dieses kleine Auge die ganze Schöpfung aussaugt."

179 (S. 131, o.). Der Bonner Verein zur Errichtung eines Monuments für Beethoven hatte unterm 17. 12. 35 einen Aufruf zu Geldbeiträgen erlassen. Schumann wollte persönlich zu dem Denkmal beisteuern durch Herausgabe einer Komposition, deren Betrag dem Bonner Komitee überwiesen werden sollte. In einem Briefe an Kistner (19. 12. 36) bezeichnete er diesen „Obolus auf Beethovens Denkmal" als »Große Sonate von Florestan und Eusebius«, deren einzelne Sätze die Überschriften »Ruinen, Trophäen, Palmen« trugen. Der Verleger ging auf den Vorschlag nicht ein. Die Sonate erschien, teilweise überarbeitet, 1839 als »Phantasie für Pianoforte, Werk 17«. — Das Beethovendenkmal wurde erst am 12. 8. 45 enthüllt.

180 (S. 133, u.). Gestr.: „Im geneigtesten Falle wollet mich für eine Cordelia halten, die zweimal ihr ‚nichts' wiederholte."

181 (S. 134, m.). Die Geschwister Podlesky.

182 (S. 134, m.). [Über das Hiller-Denkmal in Leipzig und die Geschwister Podlesky.] Über dieses Denkmal, das am 29. 6. 32 enthüllt wurde, veröffentlichte B. H. Schnorr von Carolsfeld einen Bericht in der »Ztg. f. d. eleg. Welt« v. 30. 6. 32, der etwas gekürzt und mit einigen Zusätzen hier folgen möge:

In einer Leipziger Messe (1776) erschien vor Hillers Wohnung ein junges Mädchen, begann auf der Harfe zu spielen und dazu zu singen. Hiller, angezogen durch die schöne Stimme, rief die Sängerin in sein Zimmer und besprach sich mit ihr. Nach mehreren Fragen erfuhr Hiller, daß die Sängerin aus Böhmen und ihr Name Thekla Podlesky sei. Hiller äußerte nun, ob sie nicht Lust habe, in Leipzig zu bleiben? Betroffen durch diese unerwartete Frage erwiderte das Mädchen: „Ja, auf welche Weise könnte das geschehen?" Je nun — ich würde mich Deiner annehmen, Dich erziehen und bilden, antwortete der gutmütige Mann. — Das Resultat dieser Unterredung war: Thekla Podlesky trat, nach gehöriger Rücksprache mit den Ihrigen, nebst ihrer ältesten Schwester Mariane bei Hiller ein. Und dieser redliche Mann — damals selbst in einer beschränkten Lage — nahm sich des jungen Mädchens an, bildete seine Schülerin zu einer bedeutenden Konzert- und Opernsängerin und wurde so Theklas Wohltäter in mehr als einer Hinsicht. Hiller war übrigens zur Zeit, als er die Schwestern Podlesky bei sich aufnahm, noch nicht Kantor an der Thomasschule, sondern nur auf zufällige Einnahmen angewiesen — „ein zweiter Rousseau", wie Thekla ihn einmal nennt. 1789 wurde er (wie Dörffel angibt) zunächst Doles' Adjunkt, und erst 1797 erhielt er (in seinem 69. Lebensjahre) das volle Kantorat. — In dem ersten Konzert, das in dem neuerbauten, hernach so berühmt gewordenen Konzertsaal des Gewandhauses zu Leipzig stattfand (25. 11. 1781), trat die siebzehnjährige Thekla mit Sacchinis Arie: „So che un dolor" auf. Sie verließ Leipzig 1782, verheiratete sich mit dem Flötisten und Hoboisten Veit Batka in Mitau (Kurland) und lebte nach ihrem Abschiede von der Bühne — seit etwa 1807 — in Prag als Gesanglehrerin. Unter ihren zahlreichen Verehrern wird auch Schiller genannt, der die hochgefeierte Sängerin auf der Leipziger Bühne kennen lernte und von ihrem seelenvollen Gesange entzückt war. — Auch Mariane

ging aus Hillers Schule als eine sehr geachtete Sängerin hervor und ließ sich mehrere Jahre mit großem Beifall in Petersburg hören. Sie verheiratete sich nach Magdeburg und wurde (1789) die Mutter des seinerzeit rühmlichst bekannten Friedr. Ernst Fesca, des Vaters von Alexander F. — Thekla verlebte den Winter 1820 wieder in ihrem geliebten Leipzig, als ihre Pflegetochter Kathinka Comet (später Frau Podhorsky) dort als Konzertsängerin engagiert war. Damals lernte Schnorr, Direktor der Leipziger Akademie der bildenden Künste, sie bei Rochlitz kennen, sah sie auch öfter in seinem eigenen Hause. Ihre kindlich-treue Dankbarkeit gegen den „guten Vater Hiller" war unverändert dieselbe geblieben. Schon bei seinem Tode (1804) hatte sie den Plan gefaßt, sich so viel zusammenzusparen, um ihm ein würdiges Denkmal setzen zu können. Als sie endlich im Jahre 1830 das dazu Erforderliche beisammen hatte, wandte sie sich an Schnorr, im wesentlichen folgendes schreibend:

„Seit Hillers Tode habe ich im stillen den heißen Wunsch in meinem Herzen getragen und bis heute unwandelbar bewahrt, meinem verewigten Lehrer und väterlichen Wohltäter, erfüllt von der tiefsten Dankbarkeit — und zwar zugleich im Namen meiner übrigen drei Schwestern, denn uns allen hat Vater Hiller wohlgetan — in Leipzig ein Monument zu errichten und solchergestalt dieses Mannes Andenken zu erhalten. .. Jetzt glaube und hoffe ich, so viel erübrigt zu haben, um den Aufwand der Kosten dazu bestreiten zu können. ... Zu Ihnen, verehrter Herr Direktor, hege ich nun das unbegrenzte Vertrauen, daß Sie dieser Angelegenheit sich gern unterziehen und diese Idee, meinem Innersten entsprechend, als Künstler ausführen werden." Nun folgte die Darlegung des Gedankens: vor allem Hillers Büste, darunter vier jugendliche weibliche Gestalten in verschiedenen Stellungen mit dem Ausdruck der Dankbarkeit und dem Blicke nach oben. „Mich", so schrieb die fromme Stifterin, „mich stellen Sie kniend dar." Darnach zeichnete Schnorr denn auch die Gruppe für das Basrelief. Die Widmung sollte lauten: „Ihrem verewigten Lehrer und väterlichen Wohltäter die vier Schwestern: Mariane, Franziska, Aloysia, Thekla Podlesky." Die drittgenannte hieß ursprünglich Josepha; sie erhielt den Namen Aloysia bei ihrem Eintritt ins Kloster der Elisabethinerinnen zu Prag; Schnorr stellte sie daher auf dem Denkmale mit einem Schleier dar. Aus Theklas Briefe teilt Schnorr noch die hübsche Stelle mit: „Wenn der gute Hiller einem seiner Freunde den Eindruck, den wir zwei Schwestern bei unserm ersten Eintritte in sein Zimmer auf ihn machten, schildern wollte, sagte er in seiner derben Weise: Die kleine Thekla sah so trotzig und mutig aus, als wollte sie sagen: ‚ich fürchte mich vor dem Satan nicht!' und Mariane mit ihrem etwas zur Seite gesenkten Kopfe, ‚ach, lieber Herr, freß' Er mich nur nicht!' In diesen wenigen Worten bezeichnete Hiller die Verschiedenheit unserer Temperamente." — Thekla starb den 28. 8. 52. Sie hatte dem Gewandhausorchester, dem sie schon bei früheren Gelegenheiten kleinere Geldgeschenke gesandt, letztwillig 50 Taler vermacht.

183 (S. 136, m.). [Mendelssohn über das Wiener Preisgericht.] Als im Januar 1835 das Wiener Preisausschreiben erlassen war (Schiedsrichter sollten Eybler, Weigl, Gänsbacher, Gyrowetz, Kreutzer, Seyfried und Umlauf sein) schrieb Mendelssohn an Spohr (8. 3.): „Die Ankündigung aus Wien war mir interessant; ich hatte noch nichts davon gehört. Sie machte mir wieder das Gefühl recht lebhaft, wie unmöglich es mir sein würde, irgendetwas mit dem Gedanken an eine Preisbewerbung zu komponieren — ich käme nicht bis zum Anfange, und wenn man zum Musiker sich

müßte examinieren lassen, so bin ich überzeugt, ich wäre von vornherein abgewiesen worden, denn ich hätte nichts halb so gut gemacht, als ich könnte. Der Gedanke an einen Preis oder eine Entscheidung macht mich zerstreut, und dennoch kann ich mich nicht so darüber hinwegsetzen, daß ich ihn ganz vergäße. Aber wenn Sie irgend die Stimmung dazu finden, sollten Sie es doch ja nicht unterlassen, eine Sinfonie bis dahin zu komponieren und einzuschicken, denn ich wüßte nicht, wer Ihnen den Preis unter den Lebenden streitig machen könnte (zweiter Grund), und wir bekämen dann wieder eine neue Sinfonie von Ihnen (erster Grund). Über die Zusammensetzung des richtenden Ausschusses in Wien habe ich meine Gedanken, die aber nicht recht legitim sind, sondern ein wenig rebellisch. Wäre ich die Richter, so bekäme das ganze Komitee keinen Preis, wenn sich's darum bewürbe." Gegen Hauser sprach Mendelssohn sich noch unverhohlener aus: „In Wien haben sie für die beste Sinfonie einen Preis von 50 Dukaten ausgesetzt, und Seyfried, Umlauf und Konradin Kreutzer und Konsorten sollen's entscheiden, lauter Kerls, die keine Sinfonie zusammenbringen können, und wenn sie sich drei Jahre kasteiten. Wär' es ein Komitee von den besten Komponisten der ganzen Welt, so möcht' ich auch um keinen Preis konkurrieren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismusik komponierte, machte mich so unmusikalisch wie Umlauf und Seyfried zusammengenommen. Und hätte ich eine Sinfonie fertig liegen, so würde ich mich hüten, die hinzuschicken, denn da können die andern Leute drüber urteilen, und am Ende findet sich's doch, ob sie was taugt oder nicht. Das ist so eine Art Treibhauskultur, und die 50 Dukaten sind das Mistbeet; ob aber eine Kaktus-Sinfonie herauskommt, ist die große Frage." (Hanslick »Suite« S. 33.)

184 (S. 136, m.). Der ausgesetzte Preis wurde keinem „Neuromantiker", wie Wedel befürchtete, sondern Fr. Lachner zuerkannt für seine »Sinfonia passionata« (später als Werk 52 gedruckt).

184a (S. 138, o.) George Sand gemeint.

185 (S. 139, u.). Zuccalmaglios Eigenheit, alle fremdsprachlichen Ausdrücke durch deutsche zu ersetzen, tritt auch in diesem Aufsatze hervor. Es wird die Billigung des Lesers finden, daß die überall gebräuchlichen Bezeichnungen „Sinfonie, Instrument, Orchester" usw. in ihr altes Recht wieder eingesetzt sind. Ebenso sind einige stilistische Unebenheiten ausgeglichen, die Zuccalmaglio so leicht aus der Feder flossen, weil er rasch schrieb und es nicht liebte, hinterher viel zu feilen. — Es sei noch erwähnt, daß Zuccalmaglio sich in der günstigen Meinung von Lachners Sinfonie doch enttäuscht fand, nachdem er sie kennen gelernt hatte. Er nannte sie (1837, Bd. 7, 1) ein „Enakswerk" und meinte, daß die über alles Maß lange Preissinfonie doch nur „den Preis über die Geduld der Zuhörer" davongetragen habe.

186 (S. 140, o.). Schumann hat den Aufsatz Zuccalmaglios nur mit Zögern aufgenommen. Am 18. 10. 36 (N. F. S. 80) schreibt er an diesen: „Der Traum über die Preissinfonie ist es, der noch ungedruckt daliegt. Mit einer wahren Trauer sehe ich ihn oft an, so sehr mir vieles darin gefällt, so wünschte ich ihn lieber in ein anderes Blatt, als . . Als er ihn dann aber doch zum Abdruck brachte, hielt er es für nötig, selbst noch dazuzuschreiben. Bezeichnend führte er diesen außerdem noch durch das Goethesche Motto ein:

„Ein Kranz ist gar viel leichter binden,
Als ihm ein würdig Haupt zu finden."

187 (S. 140, u.). ſog. »Harſenquartett«.

188 (S. 141, o.). S. Aufl. 30, S. 172, o.

189 (S. 142, u.). Die Ouvertüre zur »Meluſine« wurde zum erſtenmal am 23. 11. 35 im Gewandhauſe geſpielt. In Abweſenheit Mendelsſohns, der zum Begräbnis ſeines Vaters in Berlin war, hatte Ch. G. Müller die Direktion übernommen. Das Werk war noch nicht gedruckt, die Partitur, welche Schumann eingeſehen hatte, Mendelsſohns Originalhandſchrift. Sie trägt am Schluß das Datum „Leipzig den 17. Nov. 1835", komponiert iſt das Werk ſchon im Jahre 1833. Über die Anregung zu demſelben ſchrieb Mendelsſohn unterm 7. 4. 34 an ſeine Schweſter Fanny: „Ich habe dieſe Ouvertüre zu einer Oper von Konradin Kreutzer geſchrieben, welche ich voriges Jahr um dieſe Zeit im Königſtädter Theater hörte. Die Ouvertüre wurde da capo verlangt und mißfiel mir ganz apart; nachher auch die ganze Oper, aber die Hähnel nicht, ſondern die war ſehr liebenswürdig und namentlich in einer Szene, wo ſie ſich als Hecht präſentiert und ſich die Haare macht, da bekam ich Luſt, auch eine Ouvertüre zu machen, die die Leute nicht da capo rieſen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel, nahm ich, und kurz, die Ouvertüre kam auf die Welt, und das iſt ihre Familiengeſchichte."

190 (S. 142, u.). Die Ouvertüre zur »Fingalshöhle« war bei der erſten Aufführung in Leipzig (4. 12. 34) unter dem Titel: »Oſſian in Fingals Höhle« angekündigt. Urſprünglich nannte Mendelsſohn ſie »Ouvertüre zur einſamen Inſel« (Brief v. 10. 12. 30.)

191 (S. 144, o.). Geſtr.: „Erinnern dieſe letzteren, ſowie die Art der Inſtrumentierung (namentlich nach der Mitte hin, wenn einzelne Inſtrumente abwechſelnd kommen und gehen) an früher Gehörtes, ſo könnte nur ein unverſtändiger Sinn hierin eine Einſeitigkeit ſehen —."

192 (S. 144, u.). Geſtr.: „Die Alter- und Volkstümler".

193 (S. 145, m.). Geſtr.: „Beide Ouvertüren können wegen ihres vorzüglichen, klaviermäßigen Arrangements Schülern, vielleicht als Übung im Blattſpielen, zur Abwechſelung anempfohlen werden. —"

194 (S. 147, o.). Berlioz ſchrieb 1826 eine Oper: »Les francs-juges«, die aber niemals aufgeführt wurde.

195 (S. 147, o.). In der Tat brachte Nr. 19 der Pariſer »Gazette musicale« einen Brief von Berlioz an F. Hofmeiſter (vom 8. 5. 36), worin er ſich über die vierhändige Bearbeitung ſeiner Ouvertüre hart beklagte.

196 (S. 147, m.). [Über die »Femrichter«-Ouvertüre.] Ein Jahr ſpäter wurde die »Femrichter«-Ouvertüre der Gegenſtand eines Federkrieges zwiſchen Lobe und Zuccalmaglio. Lobe veröffentlichte in der Zt. (1837, Bd. 6, 147) ein enthuſiaſtiſches »Sendſchreiben an Hrn. Hektor Berlioz«, in welchem er die Ouvertüre als eine „tiefe, originelle, naturwahre, den ganzen Menſchen emporwirbelnde Schöpfung", als „echte Volksmuſik" pries, und verkündete, daß in dem Werke „mehr Regeln beobachtet ſeien, als wir bis jetzt kennen" uſw. Zuccalmaglio ſchrieb einen Gegenartikel, ein »Sendſchreiben an die deutſchen Tonkundigen«, trat bei der „Heiligſprechung Berlioz'" als advocatus diaboli auf und bezeichnete die Ouvertüre als „alltäglich, ja ſchülerhaft". Schumann hatte Zuccalmaglios Artikel anfänglich abgelehnt wegen zu großer Länge, und weil ihm die Ouvertüre „gar nicht das viele Reden wert ſcheine". Darauf kürzte

Zuccalmaglio seinen Aufsatz und ersuchte schließlich die Redaktion „um ein entscheidendes Schlußwort“. Schumann schrieb nun folgendes Nachwort:

„Wo hier anfangen, wo aufhören! Auf der einen Seite ein exzentrischer Lobredner, auf der anderen ein gepanzerter Ankläger, der Gegenstand der Schilderhebung ein dem Komponisten vielleicht selbst schon entfremdetes Werk! — Wir glauben, alle drei müssen Zugeständnisse machen: Lobe, daß er die einzelnen Schwächen, die ihm bei ruhigem Blute nicht entgehen konnten, verschwiegen habe — Nebel, daß er, ohne die Partitur und ohne das Werk von einem großen Orchester in Vollkommenheit gehört zu haben, sich nicht wohl zutrauen dürfte, einen Eindruck des Ganzen zu besitzen — Berlioz endlich, daß er selbst recht gut wisse, kein Meisterstück, daß sich eben mit Beethovenschem messen könne, geliefert zu haben. So hätten wir es denn mit dem Werke eines achtzehnjährigen Franzosen zu tun, der, wenn auch etwas weniger Genie hat als der Eine, doch auch mehr Schöpferkraft, als der andere will. Eine genauere Auseinanderlegung der Gründe verlangte abermals [einen] so großen Artikel. Besser, man spiele die Ouvertüre allerorten, am besten endlich, man mache, anstatt sich über die Jugendarbeit eines wenn auch ungebildeten, immerhin merkwürdigen Talentes zu erhitzen, schönere und die schönsten; und damit sei eins dem anderen empfohlen! Die Redaktion.“

Über Berlioz' künstlerische Ausbildung zu der Zeit, als er die »Femrichter« komponierte, sagte F. Hiller (»Künstlerleben« S. 101): „In der ganzen Musikgeschichte findet sich kein zweites Beispiel von einem Komponisten, der bis ins neunzehnte Jahr so wenig Musik gekannt und gehört hätte, wie es bei Berlioz der Fall gewesen, — von dem, was Musiker Musik nennen, hatte er kaum eine Vorstellung. Ebensowenig mag ein anderer mit komplizierteren Versuchen begonnen haben als er, — denn nach den Aufführungen, welchen er in der Großen Oper beigewohnt, nach dem Studium Gluckscher Partituren, das er mit bewundernder Freude aufgenommen, begab er sich unmittelbar an die Komposition größerer Gesangstücke mit Orchester.“ — Damit stimmt, was Berlioz selbst in seinen Memoiren über die »Femrichter«-Ouvertüre, seine erste Orchesterkomposition, sagt: „Ich war noch so unwissend in betreff des Mechanismus einiger Instrumente, daß ich, nachdem ich in der Introduktion der Ouvertüre den Des-dur-Akkord für die Posaunen geschrieben, befürchtete, es werde dies den Bläsern die größten Schwierigkeiten bereiten. Ängstlich befragte ich darüber einen Posaunisten der Großen Oper, der mich vollkommen beruhigte und mir von dieser Stelle sogar einen großen Effekt versprach. Diese Versicherung erfüllte mich mit solcher Freude, daß ich, nach Hause eilend, auf den Weg nicht achtete und mir den Fuß verstauchte. Seitdem tut mir der Fuß weh, sooft ich das Stück höre. Anderen wird vielleicht der Kopf wehtun.“

197 (S. 119, o.). Am Schluß der Rezension (der hier fehlt) sind allerlei verfehlte Einzelheiten nachgewiesen worden.

198 (S. 151, u.). Molière prüfte die Wirkung seiner Lustspiele, indem er sie seiner Haushälterin vorlas.

199 (S. 155, m.). Gestr.: „Schornstein—Hartknoch“.

200 (S. 156, u.). Gestr.: „Schließlich raten wir allen Besitzern der Kalkbrennerschen Werke, sich auch diesen jedenfalls interessanten Beitrag zur Vervollständigung ihrer Bibliothek anzuschaffen, und gestehen noch unsere Neugierde auf ein fünftes Konzert, in welchem wir lieber eine Fortsetzung des D-moll-Konzertes als des vorliegenden zu begrüßen wünschten.“

201 (S. 158, u.). »Die große Partitur«. Aus den Aufzeichnungen des Dorfküsters Wedel. (A. von Zuccalmaglio.) S. Zt. Bd. 3, 53.

202 (S. 159, o.). Gestr.: „und dadurch eine Bescheidenheit auszudrücken glauben, die auch wirklich so nackt, daß man davor ausreißt".

203 (S. 160, m.). Urspr.: „besten".

204 (S. 161, m.). Gestr.: „Mit diesem Hexameter schließt Floreſtans Geſtändnis über das ſiebente Konzert von Field. Wir wüßten ihm noch manches hinzuzufügen, z. B. daß wir uns mit dieſer unſerer Koda wie die andere Hälfte eines ruſſiſchen Dampfbades vorkommen, deſſen Nutzen man ſo ſehr anrühmt; doch ziehen wir das Klügere — Schweigen — vor."

205 (S. 164, o.). In einer Anmerkung werden die in den letzten Jahren erſchienenen Konzerte aufgezählt. Dann heißt es: „Noch kennen wir zwei Konzerte, die wir gleichſam unter unſeren Augen entſtehen ſahen, eins vom verſtorbenen trefflichen Ludwig Schunke und eins von Klara Wieck, über die wir nach ihrem Erſcheinen ausführlich berichten. Außerdem gibt es noch 23 Tonarten, in denen man (z. B. Mendelsſohn) Konzerte komponieren könnte."

206 (S. 164, m.). Rellſtab über die Mazurkas, Werk 7. (»Iris« 1833, S. 112.)

207 (S. 164, u.). Finks »Allgem. Muſikal. Zeitung«.

208 (S. 167, u.). Gestr.: „nach der ewigen Lehre: daß das Schönſte unſrer Kunſt nur der erſten entſpringe, die es zum andern führe, über deren beider Vereinigung der Geiſt ſchwebe —".

209 (S. 167, u.). Die übrigen gestrichenen Teile aus dem Aufſatz ſ. N. 8.

210 (S. 168, u.). Gestr.: „Der letzte Satz wirkt, nach dem Rondomaßſtab, gewöhnlich wie der erſte und ſitzt ihm wie angegoſſen. Nur ſtört mich auf der 31ſten Seite das weichliche E-dur nach dem ſtarren E-moll und ſcheint mir ein äſthetiſcher Fehler. Es tut um ſo mehr leid, da mit leichter Mühe von S. 30 nach 32 zu kommen war."

211 (S. 169, u.). Anton Bohrer war Violiniſt, ſein Bruder Max Violoncelliſt, beider Frauen (geb. Dülken) waren vortreffliche Pianiſtinnen.

212 (S. 172, o.). Gestr.: „Gewiſſen Namen, ſagte neulich jemand, ſähe man ihre künftige Be- oder Unberühmtheit gleich an, und ‚Napoleon', ‚Paganini' uſw. ſeien ſo tiefſinnige Buchſtabenkombinationen wie ſeltene Menſchen. Was, erwiderte ich, dem die Idee übrigens ſehr alt, würden Sie von einem halten, der Friedrich Wilhelm Jähns hieße? (Ich hatte eben ein Trio von ihm durchſtudiert.) Nichts leichter, erwiderte jener, vorzüglich raucht er viel Tabak. ... Ich hatte genug, aber der Gedanke umzog die meinigen wie eine Wolke, und ich wünſchte nicht, daß jemand darum litte.

Von einem, der ſich an ein Trio macht, wird vorausgeſetzt, daß er Stimmen führen kann, daß er überhaupt weiß, wie herrliche Werke wir in dieſer Gattung beſitzen uſw."

213 (S. 172, o.). Gestr.: „und von dem ein K... [Knif, d. h. Fink] meinte, es hieße: ‚ihr ſeid ſehr dumm'".

214 (S. 172, u.). Gestr.: „Im letzten Satz geht es ziemlich luſtig und bewegt her: aber das Ganze fällt in einen gewiſſen gemeinen Ton, und ich ſehe, daß etwas am Tabakspropheten iſt.

Wer wird von einem jungen Künſtler verlangen, daß er gleich Beethovenſche B-dur-Trios, Franz Schubertſche in Es, Chopinſche in G-moll ſchreibe; mute er uns aber auch nicht zuviel zu. Glaube man nur, wir möchten dazu beitragen, daß unſer

Zeitalter nicht zu sehr abstäche gegen das eben vergangene der drei Großen, und diesem nahezukommen sprechen wir manchmal streng; zwingt uns aber auch nicht zu oft dazu, da wir es überall lieber als Freunde und Rater möchten."

215 (S. 174, u.). Das Wort „abhalten" hat hier den Sinn von „bestimmen".

216 (S. 175, o.). Gestr.: „Es sind wohl zwei Jahre her, daß Hiller nichts veröffentlicht. Daß er währenddem gefeiert hätte, ist bei seiner Jugend ebensowenig denkbar, als daß ihn die Kritik, die ihn oft scharf behandelte, abschrecken gemacht. Gespannt sind wir allerdings auf seine neusten Leistungen. Ob ihm endlich ein klares Ziel aufgegangen, oder ob er sich noch tiefer in Widersprüche verwirrt habe — wir hoffen das erstere, und wie wir ihn den Unliebenswürdigsten unter unseren Lieblingen nannten, soll er dann alle Ursache haben, uns seine Lieblinge unter den Allerunliebenswürdigsten, d. h. den Rezensenten, zu heißen."

217 (S. 175, o.). Werk 5.

218 (S. 176, o.). Urspr.: „Thalbergsche".

219 (S. 176, m.). 8. Trio, Werk 97; 9. Trio, Werk 103.

220 (S. 177, o.). Ursprüngl. stand hierzu folgende Anmerkung: „Es erschien vor ungefähr 6 Jahren und ist vielleicht eines der grundbechtesten, phantastischsten, des besten Meisters würdigsten Werke von Loewe. Jeder Triozirkel muß es haben."

220a (S. 177, m.). Gestr.: „Einzeln führe ich noch an, daß ich im ersten Satz des 8. Trios (auf S. 7) einen weniger gewöhnlichen Rückgang in den Anfang vermutete. Gewiß schreibt Reißiger in sehr schön-symmetrischen Perioden [meistens von vier zu vier Takten]; oft fällt er dadurch aber auch in eine Weitschweifigkeit, wo er, ohne die Symmetrie aufzuheben, sich kürzer fassen könnte. Fürtrefflich nenne ich aber das Scherzo mit seinem sprechenden Trio, ebenso das Andantino und das rasche Finale.

Das neunte Trio scheint mir an Erfindung und Haltung gegen das frühere zurückzustehen; nur das Scherzo schwingt sich höher."

221 (S. 178, u.). Gestr.: „Welche hohe Stellen diesen Komponisten in unsern Blättern gesichert sind, braucht nicht wiederholt zu werden. Über Geist und Wesen ihrer Komposition findet sich an verschiedenen Orten mit Wärme und Kenntnis Geschriebenes."

222 (S. 179, m.). Gestr.: „In der Mitte trifft man auf schöne, scharf ausgezackte Arbeit; da ich oben schon einen Vergleich mit Sammetstoffen wagte, so kann diese etwa für feinste Brüsseler Spitzenarbeit gelten."

223 (S. 180, m.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 8.

224 (S. 182, o.). Gestr.: „Wir unsererseits wollen vorderhand, ehe wir nicht Gleichgesinnte gefunden, die in der Weise, wie wir über einige Zweige mit Vorliebe geschrieben, sich über die andern verbreiteten, lieber den Vorwurf einer momentanen Einseitigkeit auf uns nehmen als in jenen platt-allgemeinen Ton einstimmen, der in seinem Lob viel mehr Unheil angerichtet als Partnerei und offene Skandalsucht."

225 (S. 184, o.). Schumann meint hier kleine Städte. Kulenkamp wohnte in Göttingen.

226 (S. 184, m.). Gestr.: „Wir müssen dasselbe von einer Sonate in A-moll sagen, die wir beiläufig anführen."

227 (S. 185, o.). In der Fis-dur-Romanze Op. 28, 2 hat Schumann die dreizeilige Schreibweise später selbst angewendet, auch schreibt er an seinen Freund Simonin de

Sire 1839 (N. F. 2. Aufl. S. 148), welcher öfters dreizeilig schrieb: „Ihr Schreibsystem hat nur das Ungewohnte für das Auge gegen sich." Im nächsten Jahre, zu vgl. den Brief vom 10. 11. 40 (N. F. 1. Aufl. S. 201) an Simonin, scheint Schumann aber doch wieder zu seiner ursprünglichen Beurteilung dieser Schreibweise zurückgekehrt zu sein.

228 (S. 188, o.). Meyerbeer ist gemeint.

229 (S. 188, m.). Gestr.: „Lernen läßt es sich wohl nicht, wie man in so kleinem Raum so Unendliches sammeln könne; aber übe man sich in Bescheidenheit bei Betrachtung solch hoher dichterischer Vollendung; denn wie es hier vom Herzen quillt, unmittelbar, wie Goethe jenes Urausfließende nennt, übervoll, selig im Schmerz, unnachahmlich, laßt es uns bekennen und stolz sein auf den Mann unserer Kunst."

230 (S. 189, o.). Erinnerung an Gottschalk Wedels, S. 158 u. erwähntes Phantasiestück »Die große Partitur«. S. a. Anm. 201.

231 (S. 191, o.). Gestr.: „Eine Fortsetzung der »Tutti-Frutti« scheint nicht nur wünschenswert, sondern es wird förmlich darum gebeten."

232 (S. 192, o.). Die erste ist 1834, die zweite 1835, die dritte 1833 entstanden.

233 (S. 192, m.). „Walt", Hauptperson der Jean Paulschen »Flegeljahre«. Er ist der sanfte, im Gegensatz zu seinem Bruder Vult. Diese beiden Figuren sind jedenfalls die Vorbilder zu den ebenfalls gedachten Personen Eusebius und Florestan bei Schumann.

234 (S. 192, m.). Auch aus Jean Paul.

235 (S. 194, o.). Über Schunkes Vortrag der Tokkata, im Vergleich mit dem Klara Wieds, sagt der ungenannte Berichterstatter des »Kometen« über Klaras Konzert vom 11. 9. 34: „Einen wunderbaren Eindruck machte das letzte Stück, eine Tokkata von Schumann. Das Werk ist ein Guß von Originalität und Neuheit und wirkte trotz seinem strengen Stil auf alle Zuhörer mit einem tiefergreifenden Zauber. Wir sind überzeugt, was ein Seb. Bach, was ein Beethoven, was ein Paganini in sich getragen, das ruht auch in Schumann; ja er besitzt vielleicht noch mehr als Chopin die Kraft, die moderne musikalische Schule durch die eigentümlichen Produktionen zu ihrem höchsten Glanze zu erheben. Dem Geschmack des Publikums frönt er nicht und wird ihm trotz allen oft an ihn gemachten Anforderungen nicht frönen; aber gewiß wird er auf seinem Wege ein ganz anderes Ziel erreichen als die Modekomponisten, die keinen höhern Gedanken fassen, als den Leuten jeden Bissen mundgerecht zu machen. Schumanns Tokkata ist so schwer, daß sie außer Schunke und der Klara Wieck hier wohl niemand gut spielen kann. Beide spielen sie verschieden. Ersterer trägt sie als Etüde vor mit höchster Meisterschaft; letztere weiß sie zugleich poetisch aufzufassen und ihr durch und durch eine Seele einzuhauchen. Auch diesmal belebte sie sie mit so zarten und tiefgefühlten Schattierungen, daß das originelle Tonstück, mit dem das Konzert frappant abschloß, in seinem höchsten Glanze erschien."

236 (S. 194, o.). Gestr.: „. . . Erinnert euch des Jünglings manchmal, bitte ich noch."

237 (S. 194, o.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 8.

238 (S. 202, m.). Schumann kannte diese Walzer schon seit einem Jahre. Als Leopold v. Meyer in einer Wiener Korrespondenz der N. Zt. (1835, Bd. 2, 101) erwähnt und sein Vortrag Chopinscher und Thalbergscher Kompositionen gerühmt wurde, be-

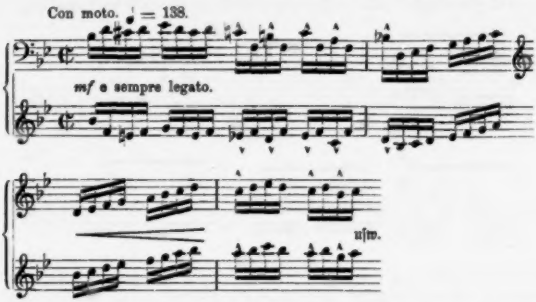
merkte Schumann in einer Anmerkung dazu: „Iſt er derſelbe, der vor einiger Zeit Salonwalzer komponiert und herausgegeben, ſo würden wir ihn auffordern, ſein ſchönes Talent zur Compoſition durch ſtrengere Studien noch weiter ausbilden zu wollen.“ Leopold v. Meyer mag dieſe Aufforderung vielleicht geleſen haben, — befolgt hat er ſie jedenfalls nicht. Er kam, wenige Ausnahmen abgerechnet, wo er einen höheren Anlauf verſuchte, aus der Sphäre der gewöhnlichen Salon- und Tanzmuſik nicht heraus, wie er denn auch zeitlebens in die Geheimniſſe der muſikaliſchen Orthographie nicht eingedrungen iſt. Die Zt. hat nicht wieder Veranlaſſung gefunden, ſeiner zu erwähnen. Als Virtuos war Leopold v. Meyer bei einem Teil des Wiener Publikums ſehr gefeiert; der andere fand, daß er ſeine Finger wohl zu etwas Beſſerem hätte gebrauchen können als nur zu Laufburſchendienſten. Als er einmal gefragt wurde, warum er denn Schumanns Kompoſitionen ſo ganz ignoriere, erwiderte er: „Warum ſoll ich in meinen Konzerten Sachen von Schumann ſpielen? ſeine Frau ſpielt auch nichts von meinen Kompoſitionen.“ (Vgl. in Hanslicks »Aus dem Konzertſaal« S. 391 den »großen Klavierpauker«.)

239 (S. 205, m.). Schumann machte ſchon 1832, in der Vorrede zu ſeinen »Paganini-Studien« (Werk 3) auf dieſe „wenig bekannten und ſehr geiſtreichen“ Kapricen aufmerkſam.

240 (S. 206, o.). Goethe lernte die ebenſo durch Schönheit und Anmut wie durch ihre Kunſtleiſtungen ausgezeichnete Frau 1823 in Marienbad kennen, ſah ſie auch noch in Karlsbad und Weimar wieder und war von ihrem „wundervollen Talent“, von ihrem „herrlichen“, „unglaublichen“ Klavierſpiel wahrhaft entzückt. „Hinter der polniſchen Liebenswürdigkeit ſtand das größte Talent gleichſam nur als Folie, oder, wenn Sie wollen, umgekehrt das Talent würde einen erdrücken, wenn es ihre Anmut nicht verzeihlich machte.“ In das Album der Frau Szymanowska (die ſeit 1820 von ihrem Manne getrennt lebte) ſchrieb Goethe im Auguſt 1823 das Gedicht »Ausſöhnung«, das auch auf ſeine Begegnung mit Ulrike v. Levezow Bezug nimmt:

Die Leidenſchaft bringt Leiden! Wer beſchwichtigt
Beklommnes Herz, das allzuviel verloren?
Wo ſind die Stunden, überſchnell verflüchtigt?
Vergebens war das Schönſte dir erkoren!
Trüb iſt der Geiſt, verworren das Beginnen;
Die hehre Welt, wie ſchwindet ſie den Sinnen!
Da ſchwebt hervor Muſik mit Engelsſchwingen,
Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menſchen Weſen durch und durch zu bringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt ſich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götterwert der Töne wie der Tränen.
Und ſo das Herz erleichtert merkt behende,
Daß es noch lebt und ſchlägt und möchte ſchlagen,
Zum reinſten Dank der überreichen Spende
Sich ſelbſt erwidernd willig darzutragen.
Da fühlte ich — o daß es ewig bliebe! —
Das Doppelglück der Töne wie der Liebe.

241 (S. 206, u.). Die Etüde führt vier Seiten lang kreuzhändiges Spiel durch:



242 (S. 208, m.). Gestr.: „Eben kommt uns durch besondere Gefälligkeit die Korrektur von drei neuen Etüden (Op. 40) desselben Komponisten zu, die in diesen Wochen bei Peters erscheinen. Wir müßten die obigen Zeilen Wort für Wort abschreiben, wollten wir etwas darüber sagen. Die zweite ist vorzüglich. —"

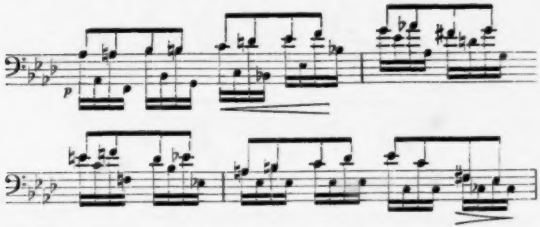
243 (S. 209, o.). In der N. Zt. sind hier Beispiele angeführt.

244 (S. 210, u.). Gestr.: „Bei der Wiederholung (S. 6, Syst. 3, Takt 2) wünschten wir (der Steigerung halber) vielleicht eine Grundbaßbegleitung, so daß die Mittelstimmen von dieser und der Hauptmelodie eingeschlossen würden."

245 (S. 212, o.). Urspr.: „Freunde und Schüler".

246 (S. 212, Fußnote). In dem Vorwort zu den Ende 1832 erschienenen »Paganini-Studien« (Werk 3) heißt es: „Die Aufgabe für ihn [den Herausgeber] war: bei einer dem Charakter und den mechanischen Mitteln des Klaviers angemessenen Übertragung dem Original möglichst treuzubleiben. Er gesteht gern, daß er mehr geben wollte als eine bloße Baßbegleitung. Denn obschon ihn das Interesse, welches die Komposition an sich für ihn hatte, zur Arbeit anregte, so glaubte er auch dadurch Solospielern Gelegenheit zu geben, einen ihnen oft gemachten Vorwurf von sich abzuwenden: daß sie nämlich andere Instrumente und deren Eigentümliches zuwenig zur Ausbildung und Bereicherung des eigenen benutzen; hauptsächlich aber hoffte er dadurch manchen sonst sehr achtbaren Künstlern nützlich zu werden, die aus Scheu gegen alles Neue von veralteten Regeln nicht gern lassen wollen. — Der Herausgeber hat nicht gewagt, an Paganinis Bezeichnung des Vortrags, so launenhaft-eigentümlich sie ist, etwas zu ändern. Wenn er aber hier und da ergänzte oder klaviermäßiger machte, d. i. daß er lang fortgesetzte halbgetragene Violinpassagen in völlig gebundene veränderte, zu große Sprünge in der Oktave verkleinerte, unbequem liegende Intervalle in nähere verkehrte u. dgl., so geschah dies, ohne daß das Original gerade beschädigt wurde. Nie aber opferte er eine geistreiche oder eigentümliche Wendung einem schwierigen oder freieren Fingersatz auf."

247 (S. 213, o.). Geſtr. folgende Anmerkung zur erſten Etüde: „In Nr. 1, Syſt. 4 zu 5 (und dann Wiederholung Seite 5) ziehe ich jetzt die Baßbegleitung vor:



Die Bearbeitung geſchah ſchon vor fünf Jahren, und in der Korrektur war die Veränderung nur mit Umſtändlichkeit anzubringen." — In die von Klara Schumann herausgegebene »Kritiſch durchgeſehene Geſamtausgabe von R. Schumanns Werken« (Breitkopf & Härtel) iſt dieſe Änderung nicht aufgenommen worden.

248 (S. 213, m.). Geſtr.: „Die Akkorde Seite 11, Syſt. 6, Takt 3, ſind im Original nur die Terzenläufe der oberen Stimmen; ich wußte keine andere Rettung, ſie genießbar zu machen.

Der plötzliche Übergang von H nach C $\left\{\begin{matrix} 6\sharp & & 9, \\ 3\sharp & \text{nach} & 7\natural \\ \text{h} & & 5\natural \\ & & \text{g} \end{matrix}\right\}$ kann eine frappante Wirkung nicht verfehlen."

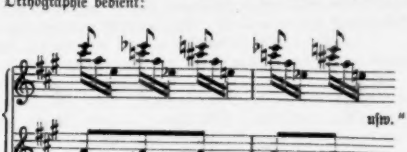
249 (S. 214, m.). Dies hier beſprochene zweite Heft der »Paganini-Studien« erſchien im September 1835, nachdem es bereits ein Jahr vorher als „nächſtens erſcheinend" angezeigt war. Die von Hofmeiſter gezeichnete, aber jedenfalls von Schumann geſchriebene erſte Ankündigung (1834, S. 196) lautet: „R. Schumann, Kapricen für das Pianoforte, auf dem Grund der Paganiniſchen Violinſtimme. Hat der Verf. ſchon vordem durch ſeine »Etudes p. l. Piano d'après les Caprices de Paganini« Eigentümliches der Violine auf das Pianoforte, zur Ausbildung und Bereicherung, wo dies dem Charakter und den mechaniſchen Mitteln desſelben angemeſſen, zu übertragen geſucht: ſo hat er in dieſen Kapricen eine ganz freie, ſelbſtändige Bahn betreten, indem er, das Tiefere und Poetiſche Paganinis im Auge, das Skelett zum ſchöneren, ſeiner Violinnatur völlig entſagenden Körper formte. Dem eifrig Studierenden werden Intereſſe und Nutzen gleichgroß ſein."

Keine einzige Muſikzeitung brachte eine Beſprechung des Heftes; das mochte Schumann veranlaſſen, ſelbſt darauf aufmerkſam zu machen (April 1836). —

250 (S. 214, u.). Geſtr.: „Wenn Unverſtändige ihn trocken nennen, ſo bedenken ſie nicht, daß dieſer tauſendzackige Blitz in einem Augenblicke Sterne und Blumen berührte."

251 (S. 215, m.). Geſtr.: „So prüfet alles, und das Beſte behaltet."

252 (S. 220, u.). Gestr.: „Wenn schließlich ein Musiker nach 22 Seiten A-dur sich dieser Orthographie bedient:



253 (S. 221, m.). Gestr.: „In der 3ten Variation wollte ich oft meine rechte Hand mit der rechten suchen; neu ist dies Überschlagen gewiß, und gut gespielt auch gut."

254 (S. 221, u.). Am 23. 10. 36 schreibt Schumann an Heller (s. Schütz, »Schumann u. St. Heller«, Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel, S. 84): „Ich gestehe, daß mich einiges in den Rondos passabel entzückt. Wie hätte ich ahnen können, daß die »Zampa«-Variationen ein Steingeröll waren, das erst fort mußte, damit die Quelle durchkommt."

255 (S. 224, o.). Gestr.: „So verdient dies erste Werk, der Idee wie der Form nach, lebhafteste Auszeichnung und wird sich allerwärts Eingang und Freunde verschaffen."

256 (S. 226, u.). Urspr.: „beinahe vollendet".

257 (S. 230, u.). Schumann war immer ein großer Tanzfreund. Seine zahlreichen Tanzkompositionen aus allen Lebensperioden bezeugen das ebenfalls. Er tanzte nicht nur in seinen jungen Jahren gern, sondern auch nach seiner Verheiratung, wenn einmal eine heitere Gesellschaft mit einem improvisierten Tanzvergnügen beschlossen wurde. Daß er nicht etwa nur scherzweise von „Meister" Strauß spricht, beweist die Tatsache, daß er, als Strauß mit seiner Kapelle Leipzig besuchte, mit Mendelssohn, David und Bennett zusammen dem Vortrage der Tänze zuhörte. Es war am 9. 11. 36 „in einem Garten etwas außerhalb der Stadt", wie es in Bennetts handschriftlichem Tagebuche heißt.

Nach der N. Zt. ist Strauß auch schon im Dezember 1834 in Leipzig gewesen. Schumann widmete ihm einen Leitartikel (Bd. 1, 309) »Strauß im Norden«. Paul Fischer, »Inhaltsverzeichnis von Bd. 1—50 d. N. Zt. f. M.« schreibt diesen Artikel Schumann selbst zu. Er ist zwar ganz in dem „Davidsbündlerstile" geschrieben, doch diesen wünschte Schumann auch von seinen Mitarbeitern. Der Aufsatz hat die Unterschrift 26, ist also von K. Banck (z. vgl. auch Wasielewski »Rob. Schumann«, 4. Aufl. S. 123).

258 (S. 233, m.). Gestr.: „Herr Thalberg ist nicht der letzte, dem wir deshalb und namentlich für diese Komposition zu Dank verpflichtet sind. Berücksichtige er nun noch unsere im Anfang dieses Artikels ausgesprochene Betrübnis über das Überhandnehmen dieser sekundären Kompositionsgattung, weil dies immer auf einen Mangel an Produktivität schließen läßt."

259 (S. 234, m.). Im Jahre 1770 hörte Mozart in der Sixtinischen Kapelle zu Rom das zweichörige Miserere von Allegri. Der vierzehnjährige Knabe gab eine erstaun-

liche Probe seinen Gehörs und scharfer Auffassung, als er das berühmte Musikstück, von welchem nicht einmal eine Abschrift ausgegeben werden durfte, nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis zu Papier brachte. Ein paar geringe Ungenauigkeiten seiner Niederschrift verbesserte er während des zweiten Hörens.

260 (S. 238, Fußnote). Becher wurde im November 1848 zu Wien auf Grund standrechtlichen Urteils erschossen.

261 (S. 241, o.). Gestr.: „man müßte die Melodie S. 10 anschlagen, die wenigstens nicht so sehr, wie all das andere, durch kleinliche Figurationen auseinandergezogen ist".

262 (S. 242, o.). Gestr.: „Die Kompositionen des Hrn. Chwatal sind schon öfters als nützlich für ihren Zweck ausgezeichnet worden. Sie sind meist aus einer leichten zierlichen Feder geflossen und haben trotzdem etwas Ehrliches, Deutsches an sich."

263 (S. 242, m.). Diese Komposition ist Florestan und Eusebius zugeeignet.

264 (S. 242, u.). Die übrigen gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 9.

265 (S. 247, o.). Nähere Besprechung siehe S. 367 u.

266 (S. 247, m.). [Auszüge aus Bennetts Lpz. Tagebuch.] Bennett kam am 29. Okt. 1836 nach Leipzig und blieb fast 8 Monate dort. Über seinen freundschaftlichen Verkehr mit Schumann enthält sein Tagebuch allerlei Einzeichnungen, deren Mitteilung James Bennetts Sohne, Herrn James Sterndale Bennett in Derby, verdankte. Einige Auszüge mögen hier folgen.

3. 11. 36: „Ging gestern abend zum Abendessen ins Hôtel de Bavière, wo ich zwei meiner neuen Freunde traf — die Herren Schumann und [Eduard] Franck, und einen anderen Musiker, der mir fremd war. Wir wurden aber bald Freunde bei einem Glase Sekt. Ich kam um elf in meiner Wohnung an, was hierzulande für ungeheuer spät gehalten wird. Heute werde ich als Abonnent im Hôtel de Bavière anfangen."

4. Nov.: „Habe eben Herrn Wieck besucht, ... habe außerdem Fräulein Klara Wieck mein Kompliment gemacht, — ein sehr kluges Mädchen, das famos spielt. Sie spielte mir ein Konzert vor, das sie komponiert hat. Ich wollte, alle Mädchen wären so wie sie."

In den nächsten Wochen folgen Vermerke über Besuche bei und von Schumann und über gemeinschaftliche Spaziergänge. Schumann führte Bennett bei Kistner (seinem demnächstigen Verleger) und bei Frau Henriette Voigt ein. Unterm 28. Nov. heißt es: „Ging heute zu Schumann, um ihn zu besuchen, da er sehr krank ist."

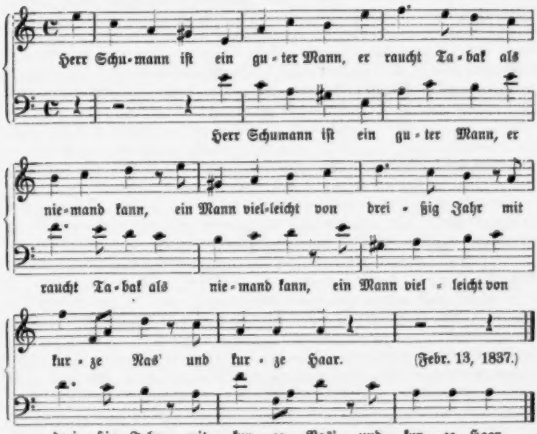
Auch nach der Heimat berichtet Bennett über seine Bekanntschaft mit Schumann. An seinen Freund James Davison in London schreibt er: „Ich habe einen Freund gefunden, der ganz nach Deinem Herzen sein, der mit Dir die ganze Nacht wachen und rauchen und plaudern würde: sein Name ist Robert Schumann." Es wird dadurch aufs neue bestätigt, daß Schumann in seinen jungen Jahren keineswegs jene beharrliche Schweigsamkeit zeigte, die später ein Grundzug seines Wesens war. Bei der Erörterung dieses Punktes schrieb Herr Bennett an Jansen: „Mein Vater hat Schumanns nie als eines sehr schweigsamen Mannes erwähnt. Freilich war sein enger Verkehr mit ihm fast nur auf seinen ersten Besuch in Deutschland beschränkt, und Schumann ist vielleicht erst später so schweigsam geworden."

Wie Bennett, so schreibt auch Schumann den Seinigen über den neugewonnenen Freund. „... Dann ist noch ein junger Engländer William Bennett in unsern täglichen Kreisen, Engländer durch und durch, eine poetisch schöne Seele, vielleicht bring'

ich auch den mit." Ebenſo wünſcht er Zuccalmaglio die Bekanntſchaft Bennetts, der „ein Engel von einem Tonkünſtler" ſei.

Bennetts Tagebuch berichtet unterm 14. 2. 37: „Meine Ouvertüre [die »Najaden«] wurde geſtern abend mit gutem Beifall aufgenommen. Ich dirigierte ſie ſelbſt (auf Mendelsſohns Wunſch) und wußte nicht, wo ich mit meiner linken Hand bleiben ſollte. Im zweiten Teile des Konzerts wurden Szenen aus Goethes »Fauſt« gegeben mit Muſik von einem preußiſchen Prinzen [Fürſten Radziwill]. Aus dieſem Anlaß gingen Schumann, Goethe (der Enkel), Armſtrong und Franck mit mit nach Dr. Fauſts, d. h. Auerbachs Keller. Es waren da einige wunderbare alte Bilder vom Doktor und vom Teufel, und der Ort machte einen ſehr ſchwefelhaften Eindruck. Mehr will ich darüber nicht ſagen."

An dieſem Abende ſchrieb Bennett den Kanon:



(Die Originalhandſchrift dieſes Kanons kam ſpäter — wahrſcheinlich durch Schumann — in den Beſitz der Wiener Geſellſchaft der Muſikfreunde.)

Mendelsſohns Hochzeitstag, den 28. 3. 37, feierten Schumann und Bennett durch ein Mittageſſen in einem Dorfe bei Leipzig.

Am 13. April gab Bennett zur Feier ſeines 21. Geburtstages ein Frühſtück, an welchem auch Schumann teilnahm. „Schumann ſchickte mir einen Brief Martin Luthers, Frau Voigt einen von Weber. Goethe gab mir ſeines Großvaters Werke, ... Frau Kiſtner ſchenkte mir etwas in einem Korbe mit einem Lorbeerkranz, was

aussah wie eine Teebüchse, sich schließlich aber als ein Käſtchen entpuppte, das einen silbernen Becher und Teller von der Konzertdirektion enthielt."

28. Mai: „Mein armes Tagebuch — so viele Tage und sogar Wochen sind vorbei, und du bist nicht einmal aufgeschlagen — —. Ich vergaß zu erwähnen, daß ich Frau [Therese] Schumann in Zwickau, 50 [englische] Meilen von hier, besucht habe, ich fuhr mit Robert Schumann und v. Goethe. Es regnete die ganze Zeit."

10. Juni: „Schumann ist eine Stunde bei mir gewesen, um eine Flasche Porter zu trinken. Ich bin sehr traurig, von ihm zu scheiden, denn ich glaube, er hat eins der besten Herzen, die ich je gekannt. Mein Herz springt, wenn ich denke, daß ich Montag Leipzig verlasse, doch weiß ich nicht, ob aus Trauer, daß ich von hier fortgehe, oder aus Freude, mein England wiederzusehen."

Am 12. Juni reiste Bennett von Leipzig ab. „Mit Trauer sehen wir dem von allen geliebten, hochgehaltenen Künstler nach", schrieb Schumann einige Tage später in der Zt. (1837, Zt. Bd. 6. 194).

Während Bennetts zweiten Aufenthalts in Leipzig — vom 16. 10. 38 bis zum 2. 3. 39 — war Schumann in Wien. Dort, in seiner Vereinsamung, vermißte er den Freund recht. „Einen jüngeren Menschen, einen Bennett, habe ich noch nicht finden können, und ich muß meine besten Gedanken für mich behalten", schrieb er an Klara.

Noch ein drittes Mal war Bennett in Leipzig: vom 12. Jan. bis zum 7. 3. 42. Sein Tagebuch enthält nur einige kurze Aufzeichnungen.

15. Jan.: „Aß gestern (Freitag) bei Voigt zu Mittag, wo ich Schumann und seine Frau (Klara Wieck) traf. Wir fuhren nachher mit dem Schlitten nach Connewitz, einem kleinen Dorfe bei Leipzig. — Wie interessant ist es für mich, die Bekanntschaft Schumanns zu erneuern, den ich seit beinahe fünf Jahren nicht gesehen habe."

Berlin den 21. Jan. [bei Mendelssohn zum Besuch]: „Ein schöner Mensch bin ich, ein Tagebuch zu führen! Nichts über Fräulein Meertis Konzert vergangenen Montag, nichts über das Mittagessen bei Schumann am Sonntag — —"

Leipzig den 25. Jan.: „Schumann aß hier heute zu Abend. Prächtiger Mensch!"

267 (S. 248, o.). Frl. Sophie Kaskel (nachherige Gräfin Wolf Baudissin) in Dresden, welche eine Charakteristik Henselts für die Zt. (Bd. 7, 57) geschrieben hatte.

268 (S. 248, u.). [Schumanns Begeisterung für Henselt.] Diese Rezension erschien schon in der Nummer vom 1. Sept., wiewohl das Werk selbst erst Ende Oktober im Druck fertig war. Außer diesen Variationen kannte Schumann noch (durch Krägen) einige ungedruckte Etüden von Henselt. Als Klara Wieck mehrere derselben in ihrem Morgenkonzert am 13. Aug. (Leipzig) gespielt hatte, schrieb Schumann voller Freude an den ihm persönlich noch unbekannten Komponisten: „Wie wünschte ich, Sie von Angesicht zu Angesicht zu sehen! Es hat mir seit Jahren nichts so innig wohlgetan, als was ich eben vor kurzem hörte, und es ist, als läge Ihre Seele offen vor mir da" (17. 8. 37, N. F. 90). Und am 31. Aug. (N. F. 94): „Ich schreibe Ihnen wie einem alten Freunde. Bin ich doch durch [E. A.] Becker und Wieck in neuster Zeit Ihnen so nahe gerückt, daß ich Ihre Hand zu fühlen glaube. Kommen Sie, kommen Sie; es soll Ihnen wohlwerden. Hier gibt's Schwung, Freunde und Künstler, die Sie zu ehren wissen." In dieser freudig-erregten Stimmung mochte es ihn drängen, je eher je lieber auch in seiner N. Zt. auf den vielverheißenden Künstler aufmerksam zu machen. Im Dezember kam Henselt nach Leipzig, wo er Schumann durch sein Spiel „die glücklichsten Stunden"

ſchuf. In der N. Zt. berichtete Schumann unterm 23. Dezember: „Herr Adolph Henſelt iſt bei uns und wird nächſte Woche Konzert im Gewandhausſaale geben. Über ſein Rieſenſpiel hat man bereits ſo viel geſprochen und geſchrieben, daß er allerdings große Erwartungen zu erfüllen hat. Ob er dieſen in einem Konzert genügen, ſich in ſo wenig Stunden in ſeiner ganzen Größe zeigen wird, wiſſen wir nicht. Daß er aber der echte deutſche Klavierſpieler und groß und einzig daſteht, darüber müſſen alle übereinſtimmen, die ihn privatim öfter gehört und genauer kennen, wie wir das an uns ſelbſt erfahren und in kurzen Worten vorläufig ausſprechen." Henſelts Konzert war am 29. Dezember. Zur Mitwirkung in demſelben lud Schumann Frau Bünau-Grabau ein, ihr ſchreibend, daß Henſelt „tauſendmal beſſer am Klavier als am Schreibtiſch ſei". Er wiederholte ſeine Bitte in einem zweiten Briefchen (24. Dez.): „Sie dürfen es dieſem ganz prächtigen Menſchen und Künſtler ſchon nicht abſchlagen." Nach dem Konzert ſtattete er auch Klara (in Wien) Bericht ab: „Alſo Henſelt war da! — unſer erſtes Sehen, ich kann es ſagen, war das wie zweier Brüder; ſo kräftig, natürlich und derb von Geſtalt habe ich ihn mir nicht vorgeſtellt, und ſeine Worte und Urteile entſprechen dieſer äußeren Haltung. Nun ſind wir aber von Stunde zu Stunde inniger geworden, obgleich ich gar nichts Rechtes von ihm weiß, als daß ich ihm überaus gut bin. Doch muß ich Dir ſagen, daß er als Spieler alle Erwartungen übertroffen hat, die ich mir nach Euren Äußerungen über ihn gemacht." Zu vgl. Brief an Fiſchhof v. 14. 1. 38 (N. F. 107). „Über Henſelt werden Sie in der Zeitung leſen; der ſchüttelt es wie aus Kübeln."

269 (S. 248, u.). [Schumann weiter über Henſelt u. Henſelt über Schumann.] Den urſprünglichen Schlußſatz: „Wer aber weiß, was die Zukunft aus dem noch Lebenden macht", hat Schumann 1852 geſtrichen. Er hatte mehr und mehr eingeſehen, daß Henſelts Kompoſitionstalent doch nicht ſo bedeutend war, wie es ihm zuerſt erſchien. Der Quell, „der ſo friſch und fröhlich zu ſprudeln begann" (wie Schumann 1842 ſchrieb), verſiegte verhältnismäßig raſch, jedenfalls laſſen die ſpäteren Werke Henſelts gegen die erſten Variationen und die Etüden keine Steigerung erkennen. Die Entſtehung ſeiner Hauptwerke fällt in die Zeit bis 1838, wo er ſein 24. Lebensjahr zurückgelegt hatte. Auch das Duo mit Horn (deſſen Übertragung für Violoncell F. Kummer beſorgte) und die Variationen über ein Thema aus »Robert« (bei deren Orcheſterbegleitung Reißigers Sachkenntnis in Anſpruch genommen wurde) waren 1837 bereits geſchrieben, was aus (ungedruckten) Briefen Henſelts an Krägen hervorgeht. In demſelben Jahre war auch ſchon von einem Konzert und einem Trio die Rede (N. Zt. 1837, Bd. 7, 58), vermutlich die ſpäter bekannt gewordenen Werke. Henſelts eigentlicher Boden war das kurze Charakterſtück, die Etüde; die Beherrſchung größerer Formen war nicht ſeine Stärke. Das F-moll-Konzert hatte er jahrelang unter der Feder. Schon 1839 arbeitete er daran, 1841 wurde es als „fertig" gemeldet, 1844 „fehlte an der Inſtrumentierung noch vieles", auch die Klavierſtimme war „noch nicht ganz klar" (wie Schumann aus Petersburg meldete). Nachdem Klara Schumann es endlich 1845 im Gewandhauſe geſpielt hatte, erſchien es doch erſt 1847 im Druck. — Schumann trat für die Würdigung und das Bekanntwerden Henſelts, an dem er vom erſten Augenblicke an ſo neidlos ſeine Freude hatte, mit allen ihm zu Gebote ſtehenden Mitteln ein. Als Henſelt im März 1838 mit Empfehlungen aus Berlin (von der Kronprinzeſſin, von der Prinzeß Wilhelm und der Prinzeß Friedrich) in Petersburg eingetroffen und bald nachher als

Lehrer in der kaiserlichen Familie tätig war (— die Großfürstin Helene wurde 1839 eine seiner ersten Schülerinnen —), veröffentlichte Schumann noch vier kleinere Kompositionen von ihm in den Beilagen (1838 bis 1840) zur N. Zt. In den kritischen Anzeigen sprach er sich auch über die schwächeren Erzeugnisse Henselts freundlich und wohlwollend aus, allein man merkt ihm an, daß seine Erwartung, Henselt werde aus seinem engeren Kreise heraustreten und sich höheren Aufgaben zuwenden, getäuscht war. So dachten auch andere, z. B. K. Band, der die ersten 12 Etüden auf Henselts Wunsch mit französischen Mottos versehen und den Verkauf des Werkes an Hofmeister vermittelt hatte. Band schrieb nach der Veröffentlichung der kleineren Stücke (Werk 8 bis 10) unterm 18. 7. 39 an Hofmeister: „Die neuen Sachen von Henselt wären besser nicht heraus — wenigstens in diesen Verhältnissen, nach solchen Erwartungen, und nun diese einzelnen kleinen, schwächeren Pièces? die als Nebenkompositionen ganz hübsch sind." Unterm 28. Juli setzte er hinzu: „Übrigens sind diese Pièces mir immer noch lieber als die Novelletten von Schumann", — ein Urteil, das durch das noch schlagendere vom 24. 2. 39 überholt wird: „Bei Schumann sind Titel und Überschriften sehr gut, wenn nur andere Noten darunter ständen!" „Titel ist das halbe Werk, oft das ganze, wie Sie an Schumann sehen" (17. 8. 39). — Schumann bezeugte Henselt seine Freundschaft auch durch die Widmung der »Novelletten« (1839), die sich die Sympathie Henselts aber nicht erworben zu haben scheinen. Henselt muß von dem Komponisten Schumann wohl keine sonderliche Meinung gehabt haben. Das geht aus einem Briefe hervor, den er unterm 15. 12. 65 an Krägen richtete, zu einer Zeit also, wo die ganze geistige Arbeit Schumanns doch vollständig zu überblicken war. Die für Henselts Standpunkt bezeichnende Stelle lautet: „Auch an allen andern beigelegten Stücken [Kompositionen eines jungen Dresdner Künstlers] habe ich mich wenig erbaut, und wäre nicht das »Prélude poétique« in Gis-moll dabei gelegen, so wäre ich sehr im Zweifel gewesen, ob hinter diesem Herrn mehr als eine Fingerfähigkeit steckt. Aber lernen tun halt heutzutage die Leute zuwenig, ich meine kontrapunktische Studien machen. Das fing schon mit Schumann an, der glaub' ich wär' weiter gekommen, wenn er etwas weniger Talent gehabt hätte und es ihm folglich nicht so leicht geworden wäre, dann hätt' er mehr gelernt. Die Leute lernen jetzt ein Instrument spielen, dann eine kurze Harmonielehre, dann Partituren studieren [am Rande: „das letzte ist die Hauptsache!"], und dann geht der Wunsch zu brillieren an, und der Komponist ist fertig; ich komm' aber in Auslassungen, die ich nicht will; die Zeit ist der beste und richtigste Richter. Wenn Beethoven mit der 9. Sinfonie und Op. 106 angefangen, wär' er längst vergessen. Die Pietät für den großen Mann erhält auch alles andere." — Mit seltener Unbefangenheit und Klarheit beurteilte Henselt in seinen späteren Lebensjahren sich selbst und seine Kompositionen, wie seine Briefe an Frl. M. Lipsius (»Leipziger Ztg.«, 1890, wissenschaftl. Beilage Nr. 56 und 57) bezeugen. „Ich bin durchdrungen (schreibt er 1874), daß ich in meiner Jugend sehr viel versprochen und dann sehr wenig gehalten habe, und man nicht von mir sprechen könnte, ohne das zu rügen." „Ich habe die unumstößliche Ansicht über mich, daß nach dem, wie ich angefangen, — ich war im 19. Lebensjahre, als ich mein Op. 14 [Duo für Klavier und Horn] geschrieben — man berechtigt war, viel mehr von mir zu erwarten, als ich geleistet. Ein anderes Urteil würde gewiß vielfache Opposition hervorrufen. Im günstigsten Fall wäre nur zu sagen, daß, wenn ich nicht zum Klavierspieler erzogen worden wäre, ich in der Kom-

position Bedeutenderes geleistet haben würde. Glauben Sie mir, das ist das richtige Urteil über mich; ein jeder Künstler weiß am besten sich selbst abzuschätzen, wenn ihn nur die Eitelkeit nicht um den klaren Verstand bringt." 1875: „Mir wird immer angst und bange, wenn man von mir als Komponisten spricht und von meinen Werken! Sie glauben vielleicht, daß ich mich unterschätze; gar nicht, ich lebe nur in keiner Illusion über mich. Ich weiß z. B. sehr gut, daß unter dem Besten, was man für unser Instrument hat, auch einiges von mir ist, und daß ich bessere Studien gemacht als mancher sogenannte Komponist; aber das ist viel zuwenig, namentlich die Werke, die nennenswert sind, viel zuwenig; ich habe nur ein Zeugnis gegeben, daß ich hätte Komponist werden können; aber meine Verhältnisse waren dazu nicht angetan; vor allem hätte das Streben nach Virtuosität niemals über mich kommen müssen usw." 1878: „Die Zeit, wo man sich vielleicht für mich interessieren können wird, fängt erst nach meinem Ableben an, und zwar erst dann, wenn bloß die Notenköpfe für oder gegen sich sprechen, und wenn alle anderen Interessen und Bekanntschaften und Verbindungen längst aufgehört haben." „Ich bin eigentlich nur da, wo ein pädagogischer Zweck vorliegt, in meinem Fahrwasser." „Seit meiner Jugend bin ich im Schaffen immer rückwärts gegangen, auch da, wo ich etwas wollte; ich danke Gott, daß ich hierüber hell sehe." „Ich weiß gar wohl, daß ich mich nicht mit Chopin vergleichen kann, aber es ist doch menschlich, daß ich gerade nicht in meiner Schwachheit [d. h. in den »Préambules«, einer Sammlung ganz kurzer Präludien] neben ihm figurieren möchte."

270 (S. 250, m.). [Schumann u. St. Heller.] Nachdem sich der eifrigen Studien obliegende jugendliche St. Heller, der damals in Augsburg lebte, zuerst am 9. 1. 35 an Schumann gewendet hatte, entspann sich bald ein jahrelanger, freundschaftlicher Briefwechsel zwischen den beiden „offenbar wahlverwandten" Künstlern. Das Leben St. Hellers und insbesondere auch das Freundschaftsverhältnis zwischen St. Heller und Robert Schumann ist anziehend dargelegt in dem 1911 im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen und von Rud. Schütz mit Benutzung einer von Jansen hinterlassenen Arbeit geschriebenen Buche »Stephan Heller, Ein Künstlerleben«. In diesem Buche sind auch die bisher unbekannten Briefe Hellers an Schumann veröffentlicht. Die Briefe Schumanns an Heller sind leider bis auf einen infolge eines Versehens Hellers gelegentlich eines Wohnungswechsels verbrannt worden, was um so mehr zu beklagen ist, als Schumann in seinen späteren Lebensjahren äußerte, daß er seinen interessantesten Briefwechsel mit Heller geführt habe. Schumanns Briefbuch weist 30 an Heller geschriebene Briefe auf, und die Sammlung der Briefe an R. Schumann in der Kgl. Bibliothek zu Berlin enthält nicht weniger als 97 Briefe St. Hellers an Schumann.

Auf Jansens Ersuchen hat sich Heller diesem gegenüber in einem Briefe v. 16. 6. 79 über die Briefe und den Eindruck, den er aus ihnen von Schumanns Persönlichkeit empfangen, ausgesprochen. Der Einzelheiten erinnere er sich nach so langer Zeit nicht mehr, schrieb er, es habe sich hauptsächlich um die ihm zugesandten Arbeiten gehandelt, die Schumann mit wohlwollendem und herzlichem Anteil zu fördern immer bereit gewesen sei. Über seine eigenen Kompositionen habe Schumann sich nicht ausgelassen, wohl aber über andere ihm nahestehende Künstler. „Mit großer Freundschaft und Bewunderung sprach er von Mendelssohn, den er über alle Neueren stellte, auch von Schunke, Henselt, Bennett, Hiller und Gade. In einigen seiner Briefe der

letzten Jahre sprach er mit unbegrenzter Liebe von seiner Frau und deren Talent. In allen seinen Briefen erriet man den edlen kraftvollen Geist, der so viel Herrliches schaffen sollte. Eine ungemeine Güte und Zartheit des Gemütes war darin unverkennbar, so wie sie aus allem, war er geschrieben, hervorleuchtet. Ich habe bis kurz vor der Krankheit Schumanns noch indirekte Beweise gehabt, daß er mich nicht vergessen habe. Von meiner Seite kann ich sagen, daß meine Bewunderung und meine Zuneigung zu ihm mit den Jahren immer gewachsen und ich es als ein Mißgeschick ansehe, nicht einige Zeit mit ihm gelebt zu haben." —

Schumann hatte seinen jungen Freund sehr bald auch zur Mitarbeit an der Zt. veranlaßt. Hellers erster „Davidsbündlerbrief" aus Augsburg erschien im April 1836 (Bd. 4, 119). Schumann legte Heller den Bündlernamen Jeanquirit bei, den dieser zuerst in der Zt. las. Die Veranlassung dazu gab wahrscheinlich des Berichterstatters Bemerkung am Schlusse seines Briefes, daß er nämlich kein Jean Paul sei, „sondern höchstens ein Jean qui rit oder ein Paul qui pleure". Der teilweise etwas spöttisch gefärbte Musikbrief mußte in Augsburg wohl etwas böses Blut erregt haben, wenigstens schrieb der Davidsbündler kurz nachher (Zt. 1836, Bd. 4, 196): „Gern hätte ich Euch den weiteren Bericht geschrieben, aber ich sehe seit dem letzten meist verkappte Prügel und Leute, die ordentlich interessant aussehen vor lauter Gift und Galle. Daher melde ich nichts, als daß hier am ersten Pfingstag ein Beethoven-Denkmal-Konzert stattgefunden, wo viel Beethovensches vorkam: »Pastoralsinfonie«, »Egmont«, »Adelaide«, »Sonate pathétique« u. m." Florestan schrieb darunter: „Seid nur nicht bange, Jeanquirit! Unser Mantel geht weit." Mit dem bei der Sonate eingeklammerten Zusatz: „gespielt von Stephan Heller, bedeutendes Talent", bezweckte Schumann wohl hauptsächlich, die Augsburger über den bösen Jeanquirit irrezuführen. Erst im folgenden Jahre erschien ein zweiter Davidsbündlerbrief aus Augsburg (Zt. Bd. 7, 42).

271 (S. 250, u.). Schumann war schon im geheimen mit Klara verlobt, als er dies schrieb. Am. 13. 9. 37, Klaras achtzehntem Geburtstage, bewarb er sich schriftlich bei Wieck um die Hand seiner Tochter. Er wurde bekanntlich abgewiesen.

272 (S. 256, o.). Schumann legt sich also hier St. Hellers Davidsbündlernamen bei, vgl. Anm. 270.

273 (S. 261, o.). Also in der Melodie: Beda.

274 (S. 261, m.). [Schumanns Verhältnis zu K. Banck.] Unter den mancherlei phantastisch eingekleideten Rezensionen Schumanns ist diese jedenfalls eine der seltsamsten, eine Art Novelle. Der Kern derselben — die Charakterisierung der Tanzkompositionen — tritt klar genug heraus. Der Name Ambrosia mag eine Dame aus Schumanns Bekanntschaft bezeichnen sollen, bei Beda liegt der Gedanke an Klara nahe. Mit de Knapp (der „nicht viel Deutsch versteht") ist der Liederkomponist K. Band [— man lese den Namen von rückwärts —] gemeint, der bis Ostern 1836 Mitarbeiter der Zt., hernach aber mehr und mehr in eine gegnerische Stellung zu Schumann geraten war. (In 93 Briefen Bancks an Fr. Hofmeister, vom 3. 1. 36 bis zum 14. 11. 42 reichend, die Jansen vorgelegen haben, ist nach dessen Ausführungen nichts enthalten, was irgendwie auf freundschaftliche Gesinnungen gegen Schumann schließen ließe. Dagegen lassen sie ein lebhaftes Interesse für Klara Wieck erkennen, das freilich erlosch, als 1839 ihre Verlobung mit Schumann öffentlich bekannt geworden war. Als hervorragender Charakterzug tritt in den Briefen ein starkes Selbstgefühl hervor.

Man liest mit heiterem Erstaunen, wie rührig und geschickt Bandk die von ihm geschriebenen oder veranlaßten Reklameartikel über sich in alle möglichen Zeitungen zu bringen wußte.)

Die ironischen Scherze des Aufsatzes über Rezensenten und die N. Zt. (die mit den Augen der Gegner betrachtet und durch eine »Neuste musikalische Zeitung« noch überboten wird) bedürfen keiner Erläuterung. Der in der „Nachschrift" enthaltene Hinweis auf die Rezension des »Karneval« in der »Neusten« hatte wohl nur den Zweck, das kritische Verfahren des „doppelzüngigen Redakteurs" an einem bestimmten Beispiel aufzudecken. Der »Karneval« war aber noch gar nicht gedruckt, als dieser Aufsatz (d. 19. Mai) erschien; erst im August wurde er fertig. In Wirklichkeit hat keine der damaligen Musikzeitungen den »Karneval« erwähnenswert gefunden; nur die »Zeitung f. d. eleg. Welt« (22. 9. 37) brachte eine Rezension desselben.

De Knapp ist noch ein zweites Mal in der Zt. erwähnt und zwar 1839 Bd. 10, 172). Er wird da in Beziehung gebracht mit einem Artikel im »Nürnberger Korrespondenten« vom 11. Mai (unterz. Dr. St.), der Schumanns Zt. „träge und farblos" Finks Zeitung dagegen „lebendiger und entschiedener" nennt. (In einem Briefe Bands an Hofmeister vom 1. 5. 39 ist das genau mit denselben Worten gesagt. „Finks Zeitung fährt fort, lebendiger und entschiedener zu werden.") Eine Entgegnung Schumanns im »Nürnberger Korresp.« vom 20. Mai weist die „rein persönliche, aus böswilligen Absichten hervorgegangene" Bemerkung des „leicht zu erkennenden Verfassers" kurz zurück. Auf diese Entgegnung macht die erwähnte Notiz in der Zt. (Nummer vom 28. Mai) warnend aufmerksam; „de Knapp und Kons. mögen es sich merken". Zu vgl. auch Anm. 424.

275 (S. 261, u.). Der alte Hauptmann v. Breitenbach war wohl regelmäßiger Gast bei Schumanns Hausquartetten. Vgl. auch Anm. 330.

276 (S. 261, u.). Daß der alte Hauptmann ein außersächsischer Offizier gewesen ist, bestätigt sich auch aus dem Namenregister der Kur- und Kgl. Sächs. Armee von Berlohren. „Breitenbauchs" sind dort eine Reihe aufgeführt, aber der Name Breitenbach kommt nicht vor.

277 (S. 263, m.). Außer »Traumbild« (Nr. 51) ist dies die einzige reine Dichtung, die als solche wirken soll, alle übrigen Aufsätze haben außer dem poetischen, künstlerisch ergreifenden, zugleich auch einen belehrenden, bzw. polemischen Zweck.

278 (S. 264, m.). Eben Schumann. Aufs. 28, 2, S. 140ff.

279 (S. 265, m.). Cannabichs Lehrbuch der Geographie.

280 (S. 266, m.). Gestr.: „die katholische Kirche in Dresden ausgenommen".

281 (S. 267, o.). Ursprünglich noch folgender Schluß: „Tags darauf war noch großes Konzert im Kasinosaal, das namentlich Mad. Bünau und Hr. Grabau mit seltener Gefälligkeit unterstützten. Das Ganze schloß natürlich ein Tanz.

Als ich hinfühlte, ob nicht künftighin ein ordentliches, alljährlich zu begehendes Erzgebirgisches Musikfest zustande kommen könnte, was bei wirklich nicht unbedeutenden Mitteln, bei der Nähe größerer und kleinerer Städte allerdings möglich zu machen, so setzte man mir die wenigen Beweise der Teilnahme entgegen, die dieser Landbezirk bis jetzt für musikalische Aufführungen gezeigt. Indes läßt sich vom tüchtigen Willen des dortigen Musikdirektors Hrn. Schulze und anderer hochgestellter Männer, die schon zum Gelingen des »Paulus« beitrugen, erwarten, daß diese Aufführung der Anfang

wenigſtens von alljährlich wiederkehrenden Kirchenmuſikfeſten ſein wird, wie denn fürs nächſte das »Requiem« von Cherubini in Anregung gebracht worden. So möge ſich denn allmählich ganz Deutſchland zu einem engen Muſikvolksbund vereinigen, in großen allgemeinen Feſten Zeichen ſeines Lebens, ſeiner Liebe zu den erhabenſten Werken der Muſik zu geben. Aller aber, die eine ſolche Zeit beſchleunigen helfen, ſoll mit Ehren in dieſen Blättern gedacht werden." Schumanns Erwartung, daß dieſe »Pauluſs«-Aufführung den Anfang von wenigſtens alljährlich wiederkehrenden Kirchenmuſiken in Zwickau ſein werde, hat ſich mehr als erfüllt. Die Nachfolger Muſikdirektor Schulzes: Prof. Dr. Klitzſch und jetzt Kgl. Muſikdirektor Vollhardt, denen die bedeutenden Organiſten O. Türke und jetzt P. Gerhardt zur Seite ſtanden, haben ſeit dieſer Zeit wohl alle großen geiſtlichen Muſikwerke in der Marienkirche und zwar mit vielem Erfolge zur Aufführung gebracht. Zurzeit (Herbſt 1913) iſt »Chriſtus« von F. Draeſeke in Vorbereitung.

282 (S. 267, m.). Zum Beſten der Abgebrannten in Schleiz.

283 (S. 267, m.). Frau Dr. Livia Frege, geb. Gerhardt.

284 (S. 269, o.). Geſtr.: „Die Frage am Schluß wäre vielleicht durch eine Modulation nach der Dominante poetiſcher auszudrücken geweſen."

285 (S. 270, u.). Geſtr.: „Einzelne Änderungen von ſeiten Kleins am jambiſchen Metrum des Textes führe ich beiläufig an."

286 (S. 271, m.). Geſtr.: „Alle Menſchen müſſen die Lieder haben."

287 (S. 276, o.). Geſtr.: „Ich möchte ſie nicht matt nennen, aber pedantiſch und bis zur Langenweile einfach."

288 (S. 276, m.). Urſpr.: „Weiſt aber jemand in obſtinater Konſequenz auch alles zurück, was die Sache etwas intereſſanter und feſſelnder machen könnte".

289 (S. 280, m.). Geſtr.: „Sehr ſchwach ſcheint mir namentlich die Epiſode S. 5, Syſt. 5, wie denn das Klavier und das Enſemble nicht ſehr vorteilhaft behandelt iſt, indem jenes auf einmal ſchweigt, dann wieder allein anfängt uſw. Es fehlt der Schmelz der Verbindung, der freilich auch das Schwierigſte jener Zuſammenſtellung, die mir, ſoll ich es frei geſtehen, von jeher keine der glücklichſten geſchienen iſt."

290 (S. 282, m.). Mendelsſohns.

291 (S. 285, u.). Die geſtrichenen Teile aus dieſem Aufſatz ſ. N. 10.

292 (S. 287, m.). Geſtr.: „Ein anderer Übelſtand iſt der, daß ſie ſich ſo unbequem ſpielen, was freilich oft aus der unſichern Verbindung der Teile herkömmt; der ſchnelle Wechſel der Tonart hat natürlich auch einen der Handlage zur Folge; kaum daß man ruhig F-dur durchſpielen will, ſo biegt es nach E-dur aus, und nun hängt es und ſtockt es, zumal wenn man einen Gedanken bewältigen ſoll, den man aus der frühern leichtern Handlage ſchon kennengelernt hat und mit Mühe nun noch einmal herausſuchen muß. Wenn ſich der Komponiſt gegen den letzten Vorwurf dadurch ſchützen mag, daß er eben zur Übung ſchreiben wollte, ſo wird er ſich doch durch ſolch Verfahren ſchwerlich die Liebe ſeiner Schüler erwerben."

293 (S. 291, o.). Striegel, Trompeter im Gewandhauſe.

294 (S. 292, m.). ein Bruder.

295 (S. 294, m.). Opern von Spontini.

296 (S. 296, m.). Über einige dieſer Rondokomponiſten brachten die »Noten« kleine biographiſche Skizzen. Vgl. N. 30.

297 (S. 297, m.). [Schumann und Nicolai über die italienische Opernmusik.] Das bezieht sich auf Otto Nicolai, der in seinem Aufsatz: »Einige Betrachtungen über die italienische Oper im Vergleich zur deutschen« (Zt. 1837, Bd. 6, 99) eine bedenkliche Hinneigung zu der neuesten italienischen Opernmusik verriet. Nicolai, der einige Jahre Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom war (zu Bunsens Zeit), beklagt darin, daß man unserer Kunst in Italien nicht Gerechtigkeit widerfahren lasse, und kommt bei den Erwägungen, wie ihr Eingang zu verschaffen sei, zu dem Resultat, daß „eine Vereinigung beider Schulen“ angestrebt werden müsse. Schumann, mit den Ausführungen nicht einverstanden, fügte dem Aufsatz folgende Nachschrift an: „Mehr als tragikomisch sah namentlich Florestan aus, als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde. ‚Ein so gescheiter Mann — und Vorschläge, wie Vermischung der Stile usw.‘, murmelte er vor sich hin. ‚Indes jede Ansicht soll gehört werden — und geprüft auch‘, setzte er rasch hinzu. So möchten sich denn unsere auswärtigen Freunde (namentlich du, köstlicher Wedel!) über manches oben Angeregte vernehmen lassen, und mit der Freimütigkeit, die jenen Aufsatz so sehr auszeichnet. Uns selbst fehlt es heute an Zeit. Die Dblr.“

Daraufhin schrieb Wedel eine Entgegnung (Zt. 1837, Bd. 6, 195), welche mit den Worten schließt: „Ist der Wanderer [Nicolai] erst wieder unter uns, so wird ihm manches in einem andern Lichte erscheinen, und so wird ihn der höhere Ernst deutscher Kunst, den man wohl verspotten, aber nicht entwürdigen kann, über vieles, was ihm jetzt bedeutend [erscheint], hinüberheben.“ „Der Aufsatz gegen Nicolai war außerordentlich überzeugend in jedem Wort“, schrieb Schumann darauf an Zuccalmaglio (Wedel). (Brief v. 20. 8. 37. N. F. S. 92.)

298 (S. 298, o.). Schumann kannte den alten Böhner auch persönlich. „Sie wissen“, schrieb er 1834 an Fricken, „daß er seinerzeit so berühmt wie Beethoven war und dem Hoffmann als Original zu dessen Kapellmeister Kreisler saß. Aber seine ärmliche Erscheinung hat mich niedergedrückt — der alte Löwe mit dem Splitter in der Tatze — das ist sie. Vorgestern phantasierte er ein paar Stunden bei mir; die alten Blitze schlugen hier und da hervor, sonst ist aber alles dunkel und öde. Sein früheres Leben rächt sich jetzt. Er hat mit einer Keckheit und einem Stolz der Menschen gespottet, daß diese es nun umdrehen. Hätte ich Zeit, so möcht' ich einmal für die Zeitung Böhnerianen schreiben, zu denen er mir selbst viel Stoff gegeben. Es ist zu viel Lustiges und Betrübendes in diesem Leben gewesen. So kündigte er einmal in Oldenburg Konzert an — das Publikum ist versammelt und gespannt — da tritt er ans Orgelchor, beugt sich herüber und sagt: ‚Vor so einem albernen Publikum spielt ein Louis Böhner nicht.‘ So treibt er alles. Hat er einmal ein gut Konzert gemacht, so kauft er sich Körbe voll goldener Dosen; jetzt kommt ein Freund, macht ihm die bittersten Vorwürfe — flugs wirft er den ganzen Goldkram zum Fenster hinaus. Dergleichen Geschichten kenn' ich an die hundert von ihm.“ (Jgbr. S. 254.) Soviel bekannt, hat Schumann keine Aufzeichnungen über Böhner gemacht.

299 (S. 303, u.). Schumann beurteilte das Werk richtig, denn später hat sich erwiesen, daß es ein untergeschobenes ist. (Vgl. F. W. Jähns' »K. M. v. Weber in seinen Werken« S. 446.) In Finks Ztg. (1836, S. 731) wurde die Phantasie als Werk Webers beurteilt, das „den vielen Freunden des früh Verstorbenen lieb und

wert" sein werde. Rellstab fand (»Iris« 1836, S. 190) das Werk „sehr schön in der Erfindung" und „mit der sicheren Hand des Meisters geschrieben".

300 (S. 305, m.). Die gestrichenen Teile aus diesem Aufsatz s. N. 10.

301 (S. 306, m.). Gestr.: „Schade wär' es, wenn der Herausgeber es bei Veröffentlichung eines einzigen Heftes ähnlicher alter Kompositionen bewenden lassen wollte. Seinen nach Mälzel vorgeschlagenen Tempobezeichnungen stimmen wir bei: vielleicht wären auch einige Andeutungen über Vortrag wünschenswert. S. 15, Syst. 1, T. 2 und Syst. 3, Takt 5 fehlen wohl Forte-Bezeichnungen."

302 (S. 308, o.). Zt. 1836, Bd. 4, 12. Es heißt da: „Obige Sonate verrät wirklichen Geist und, wir wetten, einen jungen Mann, von dem wir hoffen, daß er sich von seinen Vorbildern, Beethoven und Loewe, mit der Zeit losmachen wird. Wollte der Komponist im ersten Satz einiges ändern (z. B. die kahlen Bässe zur zweiten Melodie), weniges ganz wegstreichen (z. B. das A-dur vor dem Rückgang in die Wiederholung), so bliebe etwas ganz Gutes stehen, was der Veröffentlichung durchaus wert wäre. Auch im Adagio blitzen einige Funken: doch wird es in der Mitte zu breit und inhaltlos. Der letzte Satz wäre neu, wenn es keinen letzten aus der F-moll-Sonate von Beethoven gäbe. Es tut uns seiner Einzelheiten wegen leid, ihm durchaus das Imprimatur verweigern zu müssen. Der ersten Sätze halber komponiere er lieber einen andern."

303 (S. 308, m.). Die Besprechung ist unterblieben.

304 (S. 308, u.). Die Fragmente I und II sind Besprechungen von Gewandhauskonzerten Winter 1836/37.

305 (S. 309, u.). „Just nun zur Ouvertüre gelangt, kann ich Ihnen gar nicht sagen, wie sehr ich mich darin ausgeruht und Ihnen Glück gewünscht habe zum weitern Weg: Dies ist der rechte, wenn es sonst einen gibt", schrieb Schumann 13. 12. 36 an Hiller. (Dr. Tischer in der »Rhein. Musikztg.« 1910, Nr. 25.)

306 (S. 310, m.). „Das Wort ist nicht von mir", war in der Zt. hier eingefügt.

307 (S. 313, o.). Fußnote der Zt.: Euseb antwortete gutmütig: „zu »Romeo und Julie«". Florestan meinte aber: wohl zu »Viel Lärm um Nichts«.

Auch Schumann scheint sich angeregt gefühlt zu haben, zu »Romeo und Julie« Musik zu schreiben, als er sich in den ersten vierziger Jahren dem Orchester zugewandt hatte; doch ist die Ausführung des Gedankens unterblieben. Louis Ehlert erfuhr das aus Schumanns Munde bei einer besonderen Veranlassung. Ehlert war 1843 Schüler des Leipziger Konservatoriums geworden, suchte Schumann einmal in seiner Wohnung auf und legte ihm eine Orchesterkomposition zur Beurteilung vor. „Freundlich setzte er sich mir gegenüber" (so schrieb mir Ehlert) „und las den Titel: Ouvertüre zu »Romeo und Julie«. ‚Sie haben es also gewagt', sagte er mit leisester Stimme, ‚ich habe es nie gewagt.' Die Wirkung auf mich war niederschmetternd. Ich entriß ihm das unglückselige Machwerk und ließ ihn trotz aller seiner Bitten keine Zeile darin lesen."

308 (S. 313, m.). Die Briefstelle, s. o. Anm. 305, kann sich auch auf diese Ouvertüre Hillers beziehen.

309 (S. 314, o.). Harmonika, Glasglockeninstrument, aus 50 Glocken bestehend, die sich um eine eiserne wagrechte Achse drehen und durch Berührung mit feuchten Fingern zum Tönen gebracht werden. Der Klang ähnelt dem der Geige mit Sordinen.

310 (S. 315, o.). Aus einem Briefe Beethovens (vom 15. 1. 01) an den Kapellmeister Hofmeister, Firma Hofmeister & Kühnel (jetzt C. F. Peters) in Leipzig.

311 (S. 316, o.). Der Musikverein »Euterpe« wurde 1824 gegründet durch die Musiker Sipp, Kretzschmar, Fölck, Sommerfeld, Rosenkranz und den stud. jur. Hermsdorf. Sie versammelten sich im ersten Winter (1824/25) in Sipps Junggesellenwohnung zur Pflege der Kammermusik, gingen aber alsbald an die Ausführung kleinerer Orchesterſachen, als sich ihnen in demselben Winter noch sechs andere junge Musiker angeschlossen hatten. 1828 nahm der stetig wachsende Verein den Namen »Euterpe« an. Hermsdorf hatte das Ehrenamt eines Vorstehers, Sipp war Konzertmeister. Spätere musikalische Leiter waren u. a. Ch. G. Müller, Berhulst. Schumann wurde Dez. 1837 Ehrenmitglied. Vgl. »Der Musikverein Euterpe zu Leipzig«, ein Gedenkblatt zur 50jährigen Jubelfeier desſelben, von K. W. W[histling]. Leipzig 1874.

312 (S. 316, o.). Das alte, ein Jahrzehnt später abgebrannte Hôtel de Pologne.

313 (S. 316, u.). Nicht ganz richtig; es waren schon Gesangsachen zum Vortrage gekommen.

314 (S. 317, m.). Erste, durch Schumann veranlaßte Aufführung eines Berliozſchen Werkes in Deutschland.

315 (S. 317, m.). Gestr.: „prächtigen".

316 (S. 319, o.). [Schumann über Wilhelmine Schröder-Devrient.] Keine Bühnenkünstlerin hat einen gleich mächtigen Eindruck auf Schumann hervorgebracht wie die geniale Wilhelmine Schröder-Devrient. Einer Notiz im Jahrgang 1835 (Bd. 2, 148) über ihre Mitwirkung in einem Konzert fügte er die Worte hinzu: „Wer lobt, stellt sich gleich, sagt Goethe; wir schweigen also." Nach ihrem Auftreten in der »Schweizerfamilie« heißt es: „Wie sich alle Herzen ihrer Liebenswürdigkeit zuwenden, so weicht das Urteil ihrem Genius." An der Spitze von Nr. 25 des Jahrg. 1837 (Bd. 6, 99) stehenan Stelle des Mottos die mit einem Kranz eingefaßten Worte: „Am Tag, wo Mad. Schröder-Devrient den »Fidelio« gab." Etwas weiter (S. 114) steht folgende Notiz, aber ohne jede Namensnennung: „Allgemeiner Enthusiasmus. Wo man hinhört, nichts als von Ihr. Sie verdient es und alles Herrliche. Heute spielt sie zum letztenmal den Romeo zu einem milden Zweck; der Dank vieler Unglücklichen und der aller folgt ihr." Gelegentlich des Gastspiels einer jungen Sängerin als Fidelio bemerkte Schumann (S. 190), daß die Schröder in dieser Rolle nun einmal „das denkbarHöchste" gäbe. Am 6. 4. 40 berichtete er: „Nach langen Entbehrungen sahen wir gestern wieder eine deutsche Oper und eine große Künstlerin, Mad. Schröder-Devrient im »Fidelio«. Sie gab ihn so vollendet, wie wir ihn nur je von ihr gesehen zu haben uns erinnern können." — Nach ihren Liedervorträgen am 28. 3. 41 im Gewandhause sagte Schumann von der „Künstlerin und Dichterin", daß sie, „solange sie noch einen Ton in Herz und Kehle habe, ihn immer entzücken werde". (Vgl. auch den Konzertbericht N. 65.) Im Jahre 1844 widmete Schumann ihr den Liederzyklus »Dichterliebe«. Auch verehrte er ihr sein Manuskript von »Frauenliebe und Leben«.

317 (S. 319, o.). Der seinerzeit berühmte Zirkusdirektor Franconi in Paris hatte durch die mit allem Raffinement von ihm in Szene gesetzten »Mimodramen« die außerordentlichsten Erfolge erzielt. Über eines dieser Spektakelstücke — »L'empereur« — berichtet Börne in seinen Briefen aus Paris. (Nr. 16.)

318 (S. 323, u.). Mendelssohn war 25 Jahr alt, als er den »Paulus« anfing. Der »Paulus« wurde, nachdem er im Winter 1835/36 vollendet war, zu Pfingsten 1836 bei dem Musikfest in Düsseldorf unter seiner Leitung erstmalig aufgeführt.

319 (S. 324, o.). Gestr.: „Und nie unterschrieb ich etwas mit so fester Überzeugung als heute."

320 (S. 324, Fußn., u.). [Schumanns Stellung zu Meyerbeer.] Diesen Brief hatte Schumann schon in der Zt., wenige Tage nach Rochlitz' Tode (16. 12. 42), abgedruckt mit der Anmerkung: „Obiger Brief war an eine Freundin gerichtet, die Rochlitz einen Aufsatz aus unserer Zeitschrift (über Meyerbeers »Hugenotten« und Mendelssohns »Paulus«) zum Lesen zugesandt hatte; die klare, manchmal an Goethe erinnernde Sprach- und Denkweise des verehrten Verstorbenen bezeugt auch dieses Schreiben, an die zu erinnern der Zweck seines Abdrucks ist."

Was Schumanns Stellung zu Meyerbeer betrifft, über dessen Kunstrichtung er mit so unverhohlenem Zorn den Stab bricht, so ist an der Hand der N. Zt. zu erweisen, daß er nicht etwa aus persönlicher Gereiztheit gegen Meyerbeer so rücksichtslos verfuhr. Es hatte auch niemals eine persönliche Begegnung der beiden stattgefunden; erst im Dezember 1846 waren sie gleichzeitig in dem Wiener Künstlerverein »Concordia« als Gäste anwesend, wo sie aber — wie Hanslick als Augenzeuge berichtet — „einer dem anderen sorgfältig auswichen".

Von der ersten Notiz an, welche die Zt. über Meyerbeer brachte (1834, Bd. 1, 72), bis zum 9. 4. 37, wo Schumann die »Hugenotten« selbst hörte, wurde Meyerbeers und seiner künstlerischen Erfolge stets aufmerksam und wohlwollend gedacht, insbesondere über den großen Erfolg der »Hugenotten« alsogleich berichtet. Ein erster Bericht darüber (Bd. 4, 117) war Schumann nicht eingehend genug; eine zweite von ihm veranlaßte Korrespondenz druckte er mit der Anmerkung ab (Zt. 1836, Bd. 5, 19): „Im früheren Bericht schien uns der eigentliche musikalische Teil der Oper nicht ausführlich genug behandelt, weshalb wir Herrn Mainzer um einen von seiner Hand ersuchten." Nachdem Schumann kurze Zeit nachher (Bd. 5, 42) Veranlassung genommen, einer „schönen Handlung" Meyerbeers zu gedenken, daß dieser sich nämlich „auf mündliches Ersuchen des Hofrat Winkler in Dresden, des Vormundes der Kinder von Karl Maria v. Weber, sogleich bereitwillig gefunden hat, eine von Weber angefangene komische Oper fertig zu machen", meldete er bald darauf die zu erwartende Aufführung der »Hugenotten« in Leipzig, die aber erst am 9. 4. 37 stattfand. Schumann schrieb darüber (1837, Bd. 6, 122): „Endlich haben wir auch die »Hugenotten« gesehen und sind mit unseren Gedanken über ihre Tendenz im ganzen vollkommen im reinen, doch muß man sie mehrmals hören, um auch Kleineres nicht zu übersehen... Später also mehr." Unterm 20. April berichtete er: „Die »Hugenotten« haben bis jetzt mit immer mehr abnehmendem Beifall drei Vorstellungen erlebt. Die Zeitschrift wird späterhin eine ausführlichere Kritik über das an guter wie an schlechter Musik überreiche Werk bringen." Eine Notiz vom 9. Juni lautete: „Nr. 99 der »Eleganten Zeitung« bringt einen scharfen Artikel über die »Hugenotten«. Der darin ausgesprochenen Aufforderung [daß sich nämlich auch die musikalischen Zeitungen darüber vernehmen lassen möchten] wird nachgekommen werden." Am 5. Sept. erschien in den »Fragmenten aus Leipzig« Schumanns Kritik, die viel Aufsehen und Widerspruch erregte. Schumann beharrte bei seinem ablehnenden Urteil. Im Mai 1838 schrieb er: „Gestern die »Hugenotten«. Man weiß, was wir davon halten.

Mad. Schröder-Devrient gab die Valentine und veredelte, soviel in ihren Kräften stand; mehr kann aber auch das Genie nicht und aus Puppen keine Menschen machen. Ihretwegen hielten wir den Abend aus, und das einzige ‚ich liebe Dich' macht sie uns auch in dieser Rolle wert und unvergeßlich. Im übrigen überlassen wir das Stück seinem Schicksal. Blasiertheit und Gemeinheit täuschen nur auf kurze Frist." Derselben Beurteilung Meyerbeers begegnet man auch in späteren Zeitschriftnotizen (Zt. 1842; Bd. 16, 12; 17, 4). In der ohne Zweifel von Schumann geschriebenen Rezension eines Gesangalbums (1842; Bd. 16, 61) heißt es über den Meyerbeerschen Beitrag: „Meyerbeer ist wenigstens ein geborener Deutscher. Seinen Bußgesang, gestehen wir, hätten wir am liebsten vermißt; Himmel, wie kann der Mann häßlich komponieren! Das Lied macht auf uns den Eindruck wie gewisse alte Bilder, wo aus den Mäulern der Abkonterfeiten lange Zettel heraushängen, auf denen ihre quaest. Seelenstimmung auf das deutlichste noch einmal in Worten zu lesen. Was ist Herrn Meyerbeer geschehen, daß er auf einmal so jammert und bußpsalmt? Hat er nicht Ruhm, nicht Geld, nicht Neider? Bleibe er doch in seinem alten Stile. Zur Umkehr ist es zu spät." — Auch in den vertraulichen Mitteilungen Schumanns ist seine Beurteilung Meyerbeers dieselbe. (Vgl. Schumanns Briefe, N. F. S. 209: Sch. an Griepenkerl; S. 286: Sch. an Brendel.) — Hanslick erzählt (Franks »Sonntagsblätter« 1847, S. 96), daß er im Gespräch mit Schumann (1846) „die abfälligsten Äußerungen" über Meyerbeers Musik eingetauscht habe. „Alle diese Kontroversen machten mich kritischer und rigoroser, ohne meine Meinung umzustoßen, und selbst der Tadel des verehrten Schumann konnte mir zwar sehr erklärlich, aber nicht allgemeingültig erscheinen. Denn es gibt wohl unter den musikalischen Zeitgenossen nicht zwei schroffere Extreme. Schumann: tiefe, in sich versenkte Innerlichkeit; Meyerbeer: glänzende, hervortretende Äußerlichkeit. Der tiefsinnige Florestan konnte sich unmöglich für eine Ausdrucksweise begeistern, welche der seinigen diametral entgegengesetzt war." — Als Schumann 1850 Meyerbeers »Propheten« gehört hatte, trug er in sein »Theaterbüchlein« statt jeder kritischen Bemerkung nur ein † ein. —

Was die am Eingang dieser Anmerkung erwähnten „Angriffe" anbelangt, die Schumann infolge seiner »Hugenotten«-Kritik erfuhr, so wird eine Probe davon genügend zeigen, mit welcher Art von Gegnern Schumann es zu tun hatte. Das folgende Kuriosum ist der »Eisenbahn«, einer hauptsächlich von literarischem Klatsch lebenden, jetzt längst vergessenen Zeitschrift „zur Beförderung geistiger und geselliger Tendenzen" entnommen und bildet die Einleitung eines anonymen Berichts über eine am 13. 11. 38 in Leipzig erfolgte Aufführung der »Hugenotten«:

„Schade, daß Herr Robert Schumann in Leipzig dieses neueste Opernwerk Meyerbeers durch einige Federzüge aus der Reihe der lebenden Tondichtungen gestrichen hat! Seitdem Herr Robert Schumann den Kompositeur des »Crociato« und »Robert« einen musikalischen Ignoranten, einen Melodienpiraten, einen plumpen Effektpinsler genannt hat, seitdem sind die »Hugenotten« und »Robert der Teufel« überall, wo sie zur Aufführung kamen, jämmerlich durchgefallen. Das ist die Macht eines großen musikalisch-kritischen Kopfes gegenüber einem solch trivialen Bettelmusikanten wie Meyerbeer, der nur drei so armselige Opernmusiken geschrieben, die in die Herzen dreier Völker übergegangen! Ich habe vor der neulichen Aufführung der »Hugenotten« auf der Leipziger Bühne noch einmal mit dem Todesschweiße auf der Stirn, mit ge-

räderten Gliedern das durchgearbeitet, was Herr Robert Schumann in seiner musikalischen Zeitung gegen diese »Hugenotten« als Anathema geschleudert, und bei Gott, jedes einzelne Musikstück ist mir überraschender, origineller, ergreifender denn früher erschienen. Mein guter Herr Robert Schumann, da werden Sie noch viel musikalische Zeitungsmakulatur liefern müssen, da mögen Sie noch zehn Jahre fort und fort deutschdümmeln, da müssen Sie noch viele jeanpaulisierende Wortknüppel für den Setzerkasten in den kritischen Urwäldern auflesen und noch manchen Wagen voll romantischer Stilstoppeln von dem musikalisch-kritischen Brachfelde in die Scheune ziehen, bis es Ihnen gelingen wird, den Namen Meyerbeer da hinabzuziehen, wo Sie ihn eigentlich zu sehen wünschten. Sie sind ein gutes, frommes ‚Eusebius-Gemüt', Herr Robert Schumann, aber lassen Sie den Haß gegen Meyerbeer! Sie blamieren sich schrecklich damit! Wozu die Feder eingetaucht in Bitterkeiten oder in bittern Schnaps, wenn sie über Meyerbeer schreiben soll? Mendelssohn-Bartholdy steht auch ohne diese Ihre Diatriben gegen Meyerbeer groß da! Bedenken Sie, Herr Robert Schumann, daß, wenn Sie einmal die Augen zugedrückt haben, niemand mehr von Ihnen in der weiten Welt, nicht einmal in Kleinzschocher [Dorf bei Leipzig] sprechen wird, Meyerbeer hingegen wahrscheinlich sogar die Existenz Ihrer musikalischen Zeitung überleben dürfte. Wenn die Leute in Eutritzsch [Dorf bei Leipzig] oder Paris Ihre Schmähungen gegen Meyerbeer zufälligerweise in die Hände bekommen, Herr Robert Schumann, so müssen sie der Überzeugung sein, daß aus Ihnen der verunglückte Kompositeur, dessen verwortene Klavierkompositionen keinen Abgang finden, der Teufel des Neides seine verspottende Zunge gegen den Kompositeur der »Hugenotten« herausstreckt! Das ist die schwache Seite der sogenannten „gelehrten Musikbeurteiler", die auch komponieren wollen, aber an Überfluß des Gedankenmangels laborieren, daß sie, wenn einmal eine großartige Erscheinung in der Kompositionswelt hervortritt, diese als einen lächerlichen Popanz, als ein gauklerisches Schemenbild erklären wollen. Herr Robert Schumann möchte so gern den deutschen Berlioz in Duodezformat spielen! Aber dazu fehlt ihm noch alles! Geist, Tiefe der kritischen Anschauung, Ausdrucksgrazie und Wellton! — Mit Herrn Robert Schumann wäre ich fertig, jetzt zur Darstellung der »Hugenotten«! Neu waren heute Demoiselle Schlegel-Valentine" usw.

Ich vermute, schreibt E. Jansen, daß Banck, der 1838 wieder einige Zeit in Leipzig lebte, diesen Artikel, wenn nicht verfaßt, so doch beeinflußt hat. Wie er alles mißbilligte, was von Schumann ausging, so hatte er auch dessen »Hugenotten«- und »Paulus«-Kritik mißbilligt. Mir erscheint der Umstand etwas verräterisch, daß in dem »Eisenbahn«-Bericht ein Ausdruck Schumanns zitiert wird, der sich in der Zt. überhaupt nur ein einziges Mal findet und daher wohl nur einem genaueren Kenner derselben gegenwärtig sein konnte. Dieser Ausdruck („schönes Eusebiusgemüt") kommt im Jahrgang 1835 (vgl. Bd. 1, 36) vor, also zu einer Zeit, als Banck noch Mitarbeiter an der N. Zt. war. Für recht unwahrscheinlich halte ich's, daß der Redakteur der »Eisenbahn«, Fr. Wieck, der kurz zuvor als junger Journalist von Wien nach Leipzig gekommen war, diesen Ausdruck noch nach Verlauf von drei Jahren im Gedächtnis behalten hätte, — vorausgesetzt, daß er die namentlich in Wien fast ganz unbekannte Schumannsche N. Zt. gelesen haben sollte. Schumanns um Michaelis 1838 erfolgte Übersiedelung nach Wien ermutigte augenscheinlich seine Gegner in Leipzig, stärkere Hebel in Bewegung zu setzen, um der »N. Zt.« den Boden zu entziehen. Fehlte es doch auch nicht an Ver-

ſuchen, den ſtellvertretenden Redakteur derſelben, Oswald Lorenz, zum Abfall zu bewegen. Vgl. auch Anmerk. 274 und 424.

321 (S. 327, o.). Das Gedicht war in der Zt. überſchrieben: »An K. W.« und unterzeichnet »A. L.« Klara Wieck ſpielte in dem Konzert, das nach Dörffels Feſtſchrift der Gewandhauskonzerte am 8., nicht am 9. Sept. ſtattgefunden hat: Chopins E-moll-Konzert (erſten Satz), Kaprice in E-moll von Thalberg, Lieder von Schubert-Liſzt, »Orage« und »Liebeslied« von Henſelt, eine Manuſkript-Mazurka von Chopin und ein eigenes Scherzo (D-moll, Manuſkript).

322 (S. 327, m.). „Des Gedichtes an dich, l. Klara, in meinen Schriften, gedenke ich auch gern", ſchrieb R. Schumann an ſeine Gattin noch aus der Irrenanſtalt (12. 10. 54. N. F. S. 488).

„Der Beifall war groß, und den »Erlkönig« mußte ich wiederholen" (Klara in ihrem Tagebuche. Litzmann I, 228.)

323 (S. 327, u.). „Aus Franz Schuberts Nachlaß" lautete die Überſchrift in der Zt. Zu vgl. auch der Aufſatz in N. 51.

324 (S. 327, u.). Eine kritiſche Geſamtausgabe der Werke Schuberts iſt bei Breitkopf & Härtel erſchienen.

325 (S. 328, m.). Der Verleger, A. Diabelli in Wien, widmete dieſe Sonaten Schumann, der in ſeinem Dankbriefe vom 18. 5. 38 ſchrieb (N. F. S. 424): „Sie haben mir durch Ihre Widmung eine Freude gemacht, — ich muß geſtehen, die größte, die mir je von außen auf ſo zarte Weiſe geworden iſt. Dazu nun das ſchöne Gewand, mit dem Sie dieſe höchſt merkwürdigen letzten Gedanken dieſes geliebten Künſtlers ausgeſtattet — nehmen Sie meinen beſten Dank dafür!" — Schubert ſelbſt beabſichtigte, dieſe Sonaten Hummel zu widmen.

326 (S. 329, m,). Das Manuſkript befand ſich damals im Beſitze von Klara Wieck, der auch Diabelli die gedruckte Ausgabe widmete.

327 (S. 330, o.). J. Joachim hat das Duo wieder für Orcheſter übertragen.

328 (S. 331, o.). Die Sonaten ſind im September 1828 geſchrieben, alſo zu einer Zeit, wo Schubert kränkelte und in ärztlicher Behandlung war. Am 19. November ſtarb er.

329 (S. 333, m.). In der Zt. war noch eine Ouvertüre von O. Gerke hier erwähnt, und heißt es von derſelben: „Von der Ouvertüre zu »Fedore« von O. Gerke liegen uns nur Stimmen vor. Gleich auf den erſten Blick fällt auf, daß der einleitende langſame Satz aus Dur und das Allegro aus Moll ſpielt, während es ſonſt immer umgekehrt. Den Hauptſtimmen nach ſcheint die Kompoſition weder ſchwer, noch verwickelt, im übrigen nicht ohne Spohrſchen Einfluß entſtanden."

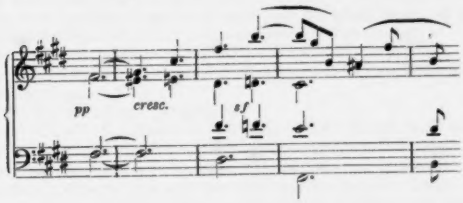
330 (S. 333, m.). Die „Quartett-Morgen" ſind nicht etwa nur eine freiere Form von Kritiken, ſondern Berichte über Muſikaufführungen, welche Schumann in ſeiner Wohnung veranſtaltete, zunächſt, um neue Kammermuſikwerke (auch ungedruckte) kennen zu lernen, zugleich auch, um Altes und Bekanntes wieder zu hören. Die Berichte für die Zt. hatten es nur mit den erſteren zu tun. Zuhörer waren des beſchränkten Raumes wegen nur wenige zugegen. Schumann ſcherzte einmal darüber (1838; 9, 110): „Unſere Quartett-Morgen finden Nachahmung. Herr M. Schleſinger in Paris wird nächſten Winter eine Reihe ähnlicher Soireen geben, zu denen die Abonnenten ſeiner Zeitſchrift freien Zutritt haben; ein guter Gedanke, den wir wegen Kleinheit unſeres

Redaktionspalais nicht auszuführen vermöchten." — Schumanns Wohnung, in der die Quartett-Morgen ſtattfanden, war von 1836 bis 1840 im ſog. „roten Kolleg", eine Treppe hoch, und hatte die Ausſicht nach dem „niederen Park" hinaus. In Schumanns Tagebuch heißt es u. a. unter dem 7. 8. 36: „Früh Quartett bei mir. David, Klengel, Hunger, Grenſer. Außerdem: Müller, Reuter, Schleinitz und Breitenbach."

331 (S. 337, u.). Manchmal war Schumann auch anderer Anſicht über den Wert des Reiſens für Komponiſten. Vgl. S. 415, m.

332 (S. 339, u.). Baillot ſind dieſe Quartette auch gewidmet.

333 (S. 341, m.). Fußnote in der Zt.: Wie dieſes Beiſpiel angibt:



334 (S. 343, m.). Hirſchbach hatte Schumann auf deſſen Verlangen ſeine Quartette (E-moll, B-dur, D-dur) und ſein C-moll-Quintett geſchickt, war nach Leipzig gereiſt, und in ſeiner Gegenwart wurden ſie in Schumanns Wohnung geſpielt. 1. Violine: Konzertmeiſter Uhlrich, ſpäter in Sondershauſen.

335 (S. 343, u.). Hirſchbach hatte in einem Aufſatze »Über Beethoven als Kontrapunktiſt« und »Beethovens 9. Sinfonie« unerſchrocken über das gerade auch von Schumann begeiſtert verehrte Werk abweichende Anſichten geäußert, die wiederum Gegenanſichten, z. B. ausgeſprochen von Otten-Hamburg hervorriefen (ſ. Bd. 8, 189; Bd. 9, 19; 59. 63). Hierauf bezieht ſich jedenfalls auch das wohl noch unbekannte Wort Schumanns, das dieſer Hirſchbach ſchrieb: „Es ſterbe Streit und Hader! doch nicht zu früh! denn wie aus Kontrapunkten die Muſika, ſo muß aus Kampf und Streit des Geiſtes Einklang mit ſich ſelbſt entſtehen." Unveröff. Brief [o. D., doch wahrſcheinlich Ende Aug. 1838]. Vgl. hierzu auch Brief Schumanns an Hirſchbach vom 13. 8. 38 nebſt H. Erlers Anmerkung. E. I, 165.

336 (S. 344, o.). Die Mottos ſind:

1, zum E-moll-Quartett:

„Es möchte kein Hund ſo länger leben!"
„Ich grüße dich, du einzige Phiole,
Die ich mit Andacht nun herunterhole,
In dir verehr' ich Menſchenwitz und Kunſt."

2, zum B-dur-Quartett:

„O tönet fort, ihr ſüßen Himmelslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!"

3, zum C-moll-Quintett:

„Dem Taumel weih' ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Buſen, der vom Wiſſensdrang geheilt iſt,
Soll keinen Schmerzen künftig ſich verſchließen,
Und was der ganzen Menſchheit zugeteilt iſt,
Will ich in meinem innern Selbſt genießen."

337 (S. 344, m.). Geſtr.: „Wo ich hinſah, Talent, echte Schöpferkraft."

338 (S. 345, m). Die hier genannten Werke ſind ſpäter gedruckt worden, aber wohl ſchwerlich mit den von Schumann vorgeſchlagenen Änderungen. Um fremdem Einfluß zugänglich zu ſein, war Hirſchbach eine zu eigenſinnige und ſchroffe Natur. Er veröffentlichte unverdroſſen bis an ſein Lebensende zahlreiche Kammermuſik- und Orcheſterwerke, ohne beim Publikum Teilnahme für ſeine Muſik erwecken zu können. Die Verſtandestätigkeit war bei ihm überwiegend, wie er denn auch für einen hervorragenden Schachſpieler galt.

339 (S. 345, m.). Geſtr.: „großartiges".

340 (S. 345, m.). Vier Wochen vor dem Erſcheinen dieſes Berichts ſchrieb Schumann an Klara (13. 7. 38; Jgbr. 288): „Eine große Erſcheinung iſt dieſe Woche an mir vorübergegangen; Du wirſt den Namen in der Zeitſchrift [unter zwei Aufſätzen] geleſen haben: Hirſchbach. Er hat viel Fauſtiſches, Schwarzkünſtleriſches. Vorgeſtern machten wir Quartette von ihm; im Satz mangelhaft, in der Erfindung, im Streben das Ungeheuerſte, was mir bis jetzt vorgekommen. In der Richtung einige Ähnlichkeit mit mir — Seelenzuſtände. Doch iſt er viel leidenſchaftlicher, tragiſcher als ich. Die Formen ganz neu, ebenſo die Behandlung des Quartetts. Einzelnes hat mich im tiefſten gepackt. Die kleinen Fehler überhört man bei ſolcher überſtürzenden Phantaſie. Außerdem Ouvertüre zu »Hamlet«, Ideen zu einem Oratorium »Das verlorene Paradies«. Die Quartette ſind Szenen aus »Fauſt«. Jetzt haſt Du ein Bild. Dabei oft tiefſte Romantik bei aller Einfachheit und rührender Wahrheit." An demſelben Tage ſchrieb Schumann an Hirſchbach, der von Berlin nach Leipzig gekommen war: „Wünſchen Sie es, ſo ſoll meine offne Meinung über ihre Quartette in einem der nächſten ‚Quartettmorgen' der Zeitſchrift erſcheinen. Sie müßten mich als Komponiſt kennen, um zu wiſſen, wie nahe wir zuſammen gehen, wie ich alle Ihre Sphären obwohl mit leiſerem Flügel berührt ſchon vor längerer Zeit. Dies laſſen Sie mich noch ſagen, Ihr Streben iſt mir das ungeheuerſte, das mir in neueren Kunſtrichtungen vorgekommen, und wird von großen Kräften getragen. Einige Zweifel hege ich aber im einzelnen und gegen Einzelnes, vorzüglich als Muſiker. Ich werde Ihnen die Stellen angeben." Im folgenden Jahre riet Schumann wiederholt zum Druck der Sachen. „Was ich helfen kann, tu' ich." „Sie müſſen ſich freilich zum Schritt entſchließen und irgendwo anklopfen. Ich werde darüber nachdenken und Ihnen wieder davon anfangen."

341 (S. 346, u.). Schumanns Vermutung war richtig. In Dr. E. Bellasis' »Cherubini, Memorials of his life« (London 1874) heißt es: „Die Aufnahme des Es-dur-Quartetts veranlaßte Cherubini, ſich wieder ſeiner D-dur-Sinfonie zuzuwenden, die er in London geſchrieben hatte, aber ſie wurde in ein Quartett verwandelt, mit einem neuen Adagio, geſchrieben März 1829." G. Groves »Dictionary of music and musicians« berichtet noch eingehender: „1815 bot die [Londoner] philharmoniſche Geſellſchaft ihm

[Cherubini] 200 Lstr. für eine Sinfonie, eine Ouvertüre und ein Vokalstück. Cherubini kam im März nach London, die Sinfonie in D wurde beendigt den 24. April und aufgeführt den 1. Mai. Sie wurde 1829 in ein Quartett umgeschrieben mit einem neuen Adagio."

342 (S. 348, u.). Gestr.: „der eben darin musterhaft ist. Sehr artig ist das Thema des letzten Rondos; weiterhin gehen jedoch die Gedanken etwas aus, bis einen S. 21 das Wort ‚Orest' frappiert, das doch gewiß keine Anspielung sein soll."

343 (S. 353, m.). Das geschah auch; Czerny hat außer vielen Kirchenkompositionen auch ein angefangenes Oratorium hinterlassen.

344 (S. 353, u.). Also mehrfache Wiederholung ein und derselben Figur in verschiedenen Lagen. (Spottausdruck.)

345 (S. 354, o.). Gestr.: „Der sehr umfangreiche französische Titel dieser Ausgabe »Le Clavecin bien temporé« usw."

346 (S. 355, u.). Schumann schrieb 21. 9. 37 N. F. S. 106, m. an Henselt: „Ob wir nicht auch deutsche Vortragsbezeichnungen einführen wollen. Sie können bei den Phantasiestücken sehen, daß es ganz gut sieht" [Schumann schreibt — erzgebirgisch — gewöhnlich „sieht", statt „aussieht"].

347 (S. 357, m.). Diese Etüde erschien in Schlesingers »Album du Pianiste« von 1838. Siehe N. 48.

348 (S. 362, u.). Soll sicher heißen: „seit dem Niederschreiben".

349 (S. 363, o.). Fußnote in der Zt.: Der Königsberger Philosoph Herbart schrieb eine Sonate, die indes kaum anzuhören sein soll; ich kenne sie nicht, auch nichts von E. Th. A. Hoffmann; von Bettina sind mir einige sehr innige Melodien zu Goetheschen Texten zu Augen gekommen. Dies wären wohl die bedeutendsten literarischen Notabilitäten, die sich in unserer Kunst versucht.

350 (S. 364, m.). Schumann hatte sich auch um Aufführung einer der Sinfonien bemüht, vgl. Brief vom 18. 10. 38 an Schefer (N. F. S. 140), allerdings ohne Erfolg.

351 (S. 364, u.). Die Zahl der Werke Czernys stieg noch an bis über 800.

352 (S. 367, m.). Gestr.: „Von den einzelnen zu reden, so gilt mir die dritte mit ihrem innigen Gesang als die vorzüglichste; ihr zunächst die erste, die aber, langsamer gespielt, mir noch besser behagen will, schon der Sechzehntel in der Melodie halber, die, schnell genommen, etwas Alt-Organistenhaftes bekommen. Die zweite ist mehr eine Etüde, eine Akkompagnementsfigur, und wird zuletzt monoton; die letzte endlich scheint mir mehr gemacht und dazu nicht einmal aus dem Ganzen, kann aber, gut und eigentümlich vom Komponisten vorgetragen, einen wohltuenden Eindruck hervorbringen."

353 (S. 370, m.). Gestr.: „In der Kaprice Op. 18 wird die Figur der ersten zwei Takte an andern Stellen und mit Glück angebracht; doch hüte sie sich vor dem Zuviel ähnlicher Verarbeitung von Figuren; sie hie und da zu verstecken fällt am Ende einer geübten Hand nicht schwer, kann aber ebensoleicht kleinlich und affektiert werden. Zur Ausführung der Stücke gehören kräftige Hände, denen kein Winkel der Klaviatur unbekannt; sie sind schwierig, aber durchaus instrumentigemäß." — Schumann bemühte sich auch freundlich bei dem Verleger Hofmeister für diese Stücke als „etwas Interessantes und Geistreiches". (Brief vom 16. 10. 39, unveröff.)

354 (S. 370, u.). Diese Ansicht vertrat auch Zuccalmaglio, der die früheren Werke Chopins — die beiden Konzerte, das Trio, die ersten Etüden und Mazurkas — den später geschriebenen vorzog. Als Wedel in den »Vertrauten Briefen an H. Heine« (St. 1838; Bd. 9, 1) bei der Erwähnung von Chopins außerordentlichem Spiel äußerte: „An Fertigkeit hat es wohl keiner der Meister ihm noch zuvorgetan, und an prunkenden fingergewandten Klangfiguren, Ausschmückungen der Gedanken kann man den Künstler, aber auch nur in diesem, neben den verewigten Hummel stellen", bemerkte Florestan dazu in einer Fußnote: „Dies Lob dünkt mir ein sehr kleines, wie denn diese beiden Künstler kaum zu vergleichen sind. Gewiß aber haben an Hummels Kompositionen die Finger weit mehr Anteil als an Chopins."

355 (S. 371, u.). [Schumann über die Quinten- und Oktavenfortschreitungen.] Als Beleg dafür war noch der Schluß der Cis-moll-Mazurka (mit der bekannten Quintenkette) abgedruckt und hinzugefügt: „Und so seid mir gegrüßt, liebe Quinten! Dem Schüler streichen wir weg, was schülerhaft; dem schwärmerischen Jüngling hören wir gern zu, und vom Meister lassen wir uns gar alles gefallen, was schön klingt und singt."

Gegen derartige harmonische Freiheiten war Schumann später doch empfindlicher, weswegen er diese Stelle wohl auch gestrichen hat. Übrigens dachte Schumann in der Quinten- und Oktavenfrage auch in jüngeren Jahren keineswegs so jakobinisch, wie bisweilen wohl angenommen wird. Es befestigte sich immer mehr die Überzeugung in ihm, daß die alten guten Satzregeln doch etwas mehr als nur graue Theorie seien. Gleichwohl hing er ihnen nicht mit engherzigem Buchstabenglauben an. Dafür ließen sich Belege genug beibringen. Ein scherzhaftes Beispiel fand Jansen in der Originalhandschrift der Davidsbündlertänze. Nr. 6 (D-moll) enthält im Mittelsatz (D-dur), Takt 10, eine Quintenfortschreitung $\binom{a\ h}{d\ e}$; darunter steht von Schumanns Hand ein lakonisches: „Ei, ei." Schumann ließ die Quinten stehen. — Während er gelegentlich einmal hinwirft (1836), daß er im Traum eine Musik von Engeln gehört habe, die „der himmlischen Quinten voll" gewesen, so macht er ein anderes Mal (1835) auf eine Oktavenfortschreitung in Mendelssohns E-dur-Sonate aufmerksam. An Hirschbach schreibt er (13. 6. 38, N. F. S. 123): „Schon längst hatte auch ich im Sinn, gegen gewisse Theorien zu Felde zu ziehen, im Grunde gegen alle" (— eine Florestansche Hyperbel —) bemerkt dann aber (13. 7. 38, N. F. S. 125) zu des Komponisten »Hamlet«-Ouvertüre: „Einige Oktaven darin kann ich aber unmöglich gutheißen, ebenso in den Quartetten." Wenn er gegen Zuccalmaglio äußert (8. 8. 38, N. F. S. 131): „Ich höre mit Musikerohren und kann auch im Volkslied keine Quinten und Oktaven ausstehen", so überrascht dagegen die Florestansche Verherrlichung der Quintenkette in Chopins Cis-moll-Mazurka. 1853 tadelt er in einem Streichquartett von Böhme (vgl. N. F., S. 365) eine Quintenfortschreitung, die er beseitigt wünscht, da das Quartett „nach alten guten Regeln ein so korrektes sei". Zu vgl. auch Anm. 393.

356 (S. 373, m.). Gestr.: „Und davon kann bei einem Musiker wie Liszt keine Rede sein." — Spätere Liederübertragungen desselben gefielen Schumann übrigens nicht; seine eigenen Lieder wünschte er wenigstens „ohne Pfeffer und Zutat à la Liszt". (Brief an Reinecke v. 30. 6. 48.)

357 (S. 373, m.). Die aus diesem Aufsatz gestrichenen Abschnitte s. N. 12.

358 (S. 374, o.). In der Zt.: „Empfindungsschwäche" — aber doch wohl ein Druckfehler.

359 (S. 374, m.). Ps. 115. „Non nobis, domine".

360 (S. 375, o.). Die Kantate wurde 1814 zum Wiener Kongreß komponiert, und zwar auf Bestellung des Wiener Magistrats. Der Text beginnt: Europa steht! Und die Zeiten, die ewig schreiten, der Völker Chor und die alten Jahrhundert', sie schauen verwundert empor.

361 (S. 376, o.). Schumann irrte in der Tat — wenigstens in bezug auf die Opern Meyerbeers, die sich in Deutschland bis auf unsere Zeit in der Gunst des Publikums erhalten haben. An der Pariser Großen Oper erlebten in den Jahren 1831—1888 (Statistik in der Brüsseler »Gazette« 1889): »Robert der Teufel« 718, die »Hugenotten« 1836—1888 821, der »Prophet« 1849—1888 442 und die »Afrikanerin« 1865—1888 399 Vorstellungen.

362 (S. 376, m.). Zu einem Aufsatz über Voglers Charlatanismen in seinen Orgelkonzerten (Zt. 1840; Bd. 13, 87) machte Schumann die Anmerkung: „Indes war der geniale Alte als Komponist bedeutend; jetzt, wo über manches anders gedacht wird als im vorigen Jahrhundert, wäre es wohl nicht der Mühe unwert, auch an Voglers Werke in einer ausführlichen kritischen Würdigung einmal zu erinnern."

363 (S. 376, u.). Die Méhulsche Sinfonie hat mehrere Anklänge an Beethovens C-moll-Sinfonie. Das Anfangsthema des letzten Satzes und ein daraus hergenommener Rhythmus erinnert an den ersten Satz der C-moll-Sinfonie; der dritte Satz (G-moll ²/₄, pizzicato) an das Scherzo; der zweite Teil des Trios (G-dur) mit dem basso solo und auch der Schluß ebenfalls an das Trio bei Beethoven. — Méhuls vier Sinfonien sind in den Jahren 1797, 1808, 1809 und 1810 zum ersten Male aufgeführt worden. Das Geburtsjahr seiner ersten, der G-moll-Sinfonie, ist bisher nicht festgestellt worden. Ihre erste Aufführung in Deutschland (d. h. in Leipzig) war am 13. 5. 10, im Druck erschien sie (als Nr. 1) im Juli 1810 bei Breitkopf & Härtel. Beethovens C-moll-Sinfonie wurde begonnen 1805, beendet 1808 und am 22. 12. 08 zuerst aufgeführt. Gedruckt erschien sie im April 1809. Das Thema des ersten Satzes findet sich schon in einem Notizbuch Beethovens aus 1800 angegeben.

364 (S. 378, m.). F. David und Mendelssohn.

365 (S. 380, m.). In einem Konzertbericht in der Brockhausschen »Allgem. Ztg.« (1. 3. 40) sagt Schumann einmal über die letzten Beethovenschen Quartette: „Es ist wahr, zum Verständnis jener spätern Beethovenschen [Quartette] gehört mehr als bloß Lust zum Hören; der empfänglichste, offenste Musikmensch wird ungerührt von ihnen gehen, wenn er nicht tiefe Kenntnis des Charakters Beethovens und dessen späterer Aussprache überhaupt mitbringt. Dann aber, ist er auf dem Wege dahin, hat er sie erlangt, so kann auch dem menschlichen Geiste kaum etwas Wunderwürdigeres geboten werden als jene Schöpfungen, denen in ihrer tiefsinnigen Gestaltung, ihrem alle menschlichen Satzungen überschwebenden Ideenfluge von anderer neuerer Musik gar nichts und im übrigen nur einiges etwa von Lord Byron oder von J. Pauls und Goethes späteren Werken verglichen werden kann. Hier liegen Schätze, hier hebe man sie, und geschähe es unter dem Schweigen des Publikums, auf das es ja ‚in höchsten Dingen' nie ankommt; das Verdienst bleibt nicht aus, und dem einzelnen geht doch nach und nach die Herrlichkeit auf."

366 (S. 380, m.). C-moll und Es-dur. W. 44.

367 (S. 384, o.). Gestr.: „deren ausgezeichnetste man wohl auch Romantiker nennen hört". Schumann strich den Satz, weil er von der Bezeichnung „Romantiker" nichts wissen wollte.

368 (S. 384, u.). [Lysers Aufsatz über die romantische Schule.] Schumann war seit Anfang Oktober 38 in Wien. Gleich nach seiner Abreise von Leipzig war Lyser darauf bedacht, ihm durch eine Art von Geleitsbrief, der in Saphirs »Humoristen« vom 20. 10. 38 erschien, einen freundlichen Empfang in den Wiener Künstlerkreisen zu bereiten. Der Aufsatz lautet:

„Robert Schumann und die romantische Schule in Leipzig.

Je unerfreulicher und zerfahrener sich das literarische Leben und Treiben um 1834 in Leipzig gestaltete, und je tiefer namentlich die Journalistik gesunken war, so daß den Fremden ein Grausen anwandelte, wenn er zufällig unter die sich bekämpfenden Horden geriet, welche ums tägliche liebe Brot sich zur Belustigung des Pöbels zerbleuten und mit Schmutz bewarfen — um so erfreulicher war es zu sehen: wie in den musikalischen Zuständen Leipzigs sich ein freudiges, jugendliches Streben nach dem Edlern und Höhern in der Kunst entwickelte und schnell herausbildete, so daß es noch auf lange Zeit zur Freude aller Bravegesinnten bestehen dürfte, wenn nicht etwa unvorhergesehene, ungünstige Umstände eine gewaltsame Änderung des Fertigen und noch Werdenden herbeiführten.

Für kein günstiges Zeichen dürfte es allerdings zu halten sein, daß Robert Schumann Leipzig verlassen und zwar eben jetzt verlassen hat! Und ist das Gerücht gegründet, daß er Wien zu seinem bleibenden Aufenthalt wählen und somit nicht nach Leipzig zurückkehren wolle, so wäre dies jedenfalls ein unersetzlicher Verlust nicht nur für seine Freunde, sondern auch für die Kunst, denn nur der liebenswürdigen Persönlichkeit Schumanns war es möglich, tüchtige Männer von den verschiedensten Ansichten einander näherzubringen, daß sie befreundet sich vereinigten: einem schönen großen Ziele zuzustreben. — Dies Ziel stand fest, unverrückbar! so daß Streben Bedingung war, die Art aber, wie solches geschehen möge, blieb jedem überlassen, denn jeder wußte von dem andern — und Schumann wußte es von allen: keiner könne sich unwürdiger Mittel bedienen. Wurde hier und da eine Ansicht auf allzuherbe Art laut, so wurde die Art getadelt, die Ansicht aber wurde geprüft, und unfehlbar ward ihr die gerechte, unparteiische Würdigung.

Schumann war das Haupt dieser Kunstverbrüderung. — Mit dem Frühjahr 1834 aber traten Schumann, Schunke, Friedrich Wieck (Vater der Klara), Karl Banck, Knorr und der Dr. Glock zusammen und gründeten die neue musikalische Zeitschrift, Ehrenmitglieder und Mitbegründer waren damals noch der rühmlich bekannte Sänger Hauser, der Organist Becker, A. Bürck und J. P. Lyser.

Das Unternehmen fand die lebhafteste Teilnahme und hob sich rasch. Glocks Aufsätze über englische Musik, Bürcks Beurteilung des »Goethe-Zelterschen Briefwechsels«, Lysers »Vater Dole[illegible] seine Freunde« sowie dessen Kunstnovellen »Händel«, »Beethoven«, »Sebastian Bach und seine Söhne« fanden die ehrenvollste Anerkennung, und Schumanns eigne Aufsätze gingen alsbald in französische Blätter über. Bald schlossen sich befreundete Geister von nah und fern an, ... und wenn der Magister Fink, der Redakteur der alten musikalischen Zeitung, sich auch gar ungebärdig anstellte

und hie und da einige spitze Reden fallen ließ, so irrte es das junge, strebende Volk nicht. Erneuter Eifer im Streben war die einzige Antwort auf alle Angriffe, und erst später folgten einige kurze Abfertigungen, als das Gekläffe gar kein Ende nehmen wollte. . . .

Was glich jenen Abenden, wo Francilla Pixis und das Wundermädchen Klara zusammen spielten und sangen! Banck lief herum wie toll und suchte neue Liederformen — Schunke, den Tod in der Brust, schrieb seine Phantasie »Beethoven« — Bürck schnappte ein bißchen über, Lyser dichtete seine »Wanderlieder« an Klaras Klavier, und Schumann selbst mag wohl in jenen Tagen zuerst über seine »Kreisleriana« nachgesonnen haben, denn eben in jener Zeit war es, wo das Urbild des Callot-Hoffmannschen Kapellmeisters, der unglückliche Ludwig Böhner, sich kurze Zeit in Leipzig aufhielt. Ein großes Blatt, welches Lyser damals zeichnete, zeigte, wie auf einem bunten Maskenball, alle die lieben, anmutigen und wunderlichen Gestalten.

Die kurze Anwesenheit Mendelssohn-Bartholdys [der am 1. 10. 34 zu einem mehrtägigen Besuch Fr. Hausers nach Leipzig gekommen war] gab damals Hoffnung, ihn bald und auf längere Zeit in Leipzig zu sehen. Es schien, als wolle die Direktion der Gewandhauskonzerte dadurch, daß sie den jugendlichen Meister für das Institut gewinne, den Unwillen des Publikums versöhnen, welcher sich laut und heftig über den Vandalismus aussprach, durch den Leipzig eben um eins seiner schönsten artistischen Denkmäler [die Oserschen Fresken im Gewandhaussaal] gekommen war.

Gegen das Ende des Jahres starb Louis Schunke, ein Genie, das zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, und einer der liebenswürdigsten Menschen. Schumann verlor viel an ihm, und nur Felix Mendelssohn-Bartholdy vermochte ihm später den Verlust zu ersetzen. Zu gleicher Zeit verließen noch mehrere seiner Freunde Leipzig, Knorr und Glock traten zurück. Bürck ging nach Stuttgart, Lyser nach Dresden, so daß sich Schumann unter den Zurückgebliebenen, ihm wenig Nahestehenden wohl oft vereinsamt fühlen mochte; was er in der Zeit komponierte, spricht dies sehr deutlich aus. Das Verhältnis mit dem Verleger der Zeitschrift war auch nicht geeignet, ihn aufzuheitern, die Folge davon war, daß das Blatt aus Hartmanns Verlag in den des Buchhändlers Barth überging.

Jetzt erschien Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig und übernahm die Direktion der Gewandhauskonzerte. Welch einen großartigen Aufschwung jetzt dieses berühmte Institut erhielt, ist bekannt, denn der Ruf desselben ist in diesem Augenblick ein europäischer.

Es war vorauszusehen, daß Schumann und Felix Mendelssohn sich bald finden und erkennen müßten, und so geschah es; ihr Verhältnis ist das innigste, auf wechselseitige Achtung gegründet.

Das ernste, beharrliche Streben Mendelssohns war für Schumann ein gewaltiger Sporn, das, was in ihm lebte und sich gestaltete, auch zutage zu fördern, da er früher oft in genialer Lässigkeit sich begnügt hatte, für sich zu träumen oder um Mitternacht am Flügel seine Ideen auszuarbeiten, ohne daran zu denken, sie niederzuschreiben. Die Freude, welche er an den Schöpfungen seines Freundes hatte, reizten ihn, Ähnliches in seinem Kreise zu versuchen, und so entstanden die wundersamen Etüden, Kapriccios, die Phantasie »Klara«, der »Karneval« sowie die »Kreisleriana«, nebstbei nicht unerwähnt bleiben darf, daß er in seinen kritischen Auf-

sätzen sich gleichzeitig bestimmter und freier aussprach, als er es früher für angemessen halten mochte.

Mißdeutungen konnten hier nicht ausbleiben und blieben auch nicht aus! und so ging es denn hin und wieder in der »Neuen musikalischen Zeitung« etwas bunt und scharf her. Man muß sich aber wohl hüten, unserm Schumann unrecht zu tun und auf seine Rechnung zu setzen, was nicht darauf gehört! — Und wer möchte es denn tadeln, wenn er für das erhabene Werk seines Freundes, wenn er für den »Paulus« enthusiastisch schwärmt? Verwirft er dagegen mit Eifer Meyerbeers Opern und namentlich die »Hugenotten«, indem er in diesem Werke nur eine Profanation des Heiligsten in der Kunst sieht, so verdient er deshalb wahrlich nicht jene Anfeindungen und jenen harten Tadel, welcher ihm von Meyerbeers blinden Verehrern zur Ungebühr ward. ... [Nach einigen Bemerkungen über Verlegeransprüche und Redakteurnöte spricht Lyser — der in Schumanns Zukunftspläne nicht eingeweiht war und also den wahren Grund seines Weggangs von Leipzig nicht kannte — die Vermutung aus, daß es den Redakteur Schumann „in die Freiheit" hinausgetrieben habe. Dann fährt er fort:] Was unter solchen Umständen aus der »Neuen musikalischen Zeitschrift« wird, mag der Himmel wissen. Für Leipzigs Kunstleben, für Schumanns Freunde wäre, wie gesagt, der Verlust ein großer, nicht zu ersetzender, da Schumanns Einfluß für die neue Schule das war, was früher der Einfluß Fr. Rochlitz' für die ältere.

Schumann selbst dürfte sich wohl dabei befinden, in seinem Leben wie in seinem Streben. Verdiente je ein Virtuos und Komponist die Bezeichnung des musikalischen Jean Pauls, so ist es Robert Schumann. Humor, der tiefste, innigste, herzigste Humor! das ist das Wesen aller Schumannschen Kompositionen. Deshalb aber konnte ich auch nicht trauern, als er mir kundtat, er wolle Leipzig für einige Zeit verlassen, sondern ich schrieb ihm: ‚Du tust recht, es ist dir not', und wahrlich, es war ihm not.

Ist Robert Schumann nach Wien? ist er nach Paris? ist er nach Konstantinopel oder Athen gereist, nach Bockum oder Knitz? Ich weiß es nicht, indem ich dieses schreibe! — Aber wenn er in Wien ist, so bitte ich den »Humoristen«, daß er's den Wienern sage: daß sie säuberlich mit dem Knaben Robert verfahren. Er ist kein Robert der Teufel — (über diesen Vergleich, wenn er ihn zu Gesichte bekommt, wird er wütend werden!) sondern ein herziger, guter Mensch, ein würdiger Jünger der Kunst und wie geschaffen für das herzige Wien.

Als Klavierspieler, das dürften die Wiener bald finden! — wenn er sich entschließen kann, öffentlich sich hören zu lassen — ist Schumann mit keinem jetzt lebenden Virtuosen zu vergleichen. Seine Fertigkeit ist groß, doch wird er darin von der Mehrzahl weit übertroffen. Aber hört ihn phantasieren! hört ihn seine »Papillons« und vor allem seine »Kreisleriana« spielen! Es ist dies ein ganz guter Rat, und ich wüßte für diesmal nichts weiter hinzuzufügen." —

Wie Lysers Aufsätze manchmal etwas eilfertig und sorglos abgefaßt, gelegentlich auch mit novellistischen Freiheiten versetzt sind — z. B. ein Artikel: »Zur Biographie Mendelssohn-Bartholdys« in den »Wiener Sonntagsblättern« vom 5. 12. 47, der unrichtige Tatsachen und widersprechende Zeitangaben enthält — so ist ebenfalls die vorstehende Darstellung von Ungenauigkeiten nicht frei. Es sei noch folgendes dazu bemerkt.

Banck kam erst im Mai 1834 nach Leipzig und gehörte nicht zu den Gründern der Zt. Dagegen wäre Ortlepp zu nennen gewesen. —

„Ehrenmitglieder" im gewöhnlichen Sinne gab's bei der Zt. nicht; die Bezeichnung wird Lyser erst unter dem Schreiben gekommen sein. Fr. Hauser, den Schumann als „bedeutenden Musiker" schätzte, nahm an dem Gedeihen der Zt. lebhaftes Interesse, empfahl sie auch Mendelssohn zum Lesen. Der aber sprach sich in seiner Antwort sehr geringschätzig über Musikzeitungen aus. „Im Ernst, soll ich das Blatt lesen? Was Du mir auch raten magst, so lese ich's doch nicht." Diese Briefstelle (s. Hanslicks »Suite« S. 30) kann nur auf Schumanns Zt. bezogen werden. Später nahm Mendelssohn übrigens, wie Lyser berichtet, „viel Anteil an den Bestrebungen der neuen Zeitschrift". —

Die Novelle »Seb. Bach« hatte Lyser auf besondere Anregung von seiten Mendelssohns, dem der »Vater Doles« gefallen hatte, geschrieben. Lyser erzählt das in dem oben erwähnten Aufsatz. „Kaum war die Novelle in der Musikzeitung abgedruckt, so sandte mir Felix Mendelssohn durch Schumann ein »Lied ohne Worte«, welches er mir ausdrücklich zugeschrieben; es war ein tiefergreifendes, schwermütiges Lied usw." Eine genauere Angabe des Liedes fehlt bei Lyser. —

Mit der »Phantasie Klara« ist wohl die im Juni 1836 komponierte, 1839 als Werk 17 veröffentlichte Phantasie in C-dur gemeint. „Der erste Satz ist wohl mein Passionierstes, was ich je gemacht — eine tiefe Klage um Dich", schrieb Schumann im März 1838 an Klara Wieck; und im April 1839: „Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzest, wo ich Dir entsagte; jetzt habe ich keine Ursache, so unglücklich und melancholisch zu komponieren."

369 (S. 385, u.). [Schumann über den Pedalflügel.] Von der Verbindung des Orgelpedals mit dem Klavier versprach Schumann sich viel; er erwarb in den vierziger Jahren selbst einen Pedalflügel und komponierte mehreres dafür (W. 56 und W. 58). Allgemeinen Eingang haben die Instrumente bisher nicht gefunden. An Keferstein, den er für einen Artikel über den Pedalflügel gewinnen will, schreibt Schumann u. a.: „Was mit dem Pedalflügel geleistet werden kann, was seine Kultivierung für Heilsames haben müßte für die Gegenwart, wünschte ich wohl von einem gebildeten Kunstfreund erörtert. Einmal gibt er dem Komponisten einen bedeutenden Zuwachs von Kraft und Fülle, eine Menge neue Effekte an die Hand; sodann, da der Spieler das Pedal zu nehmen verhindert ist, scheint er mir ein förderliches Mittel vor allem zur Erlangung eines klaren, korrekten Vortrags, endlich führt er nun selbst auf Bach." (Brief vom 26. 10. 45, veröffentlicht von Erler in »Musik«, Bd. 6, 27.)

370 (S. 390, u.). Die Überschrift ist von Keferstein.

371 (S. 391, m.). Das „verwundet" in der Zt. dürfte ein Druckfehler sein. Jansen korrigierte es in der 4. Auflage in „verwundert", und ich habe mich dem angeschlossen.

372 (S. 393, o.). Vgl. Aufl. 42 und Anm. 318.

373 (S. 393, m.). Das Duodezfürstentum in Jean Pauls »Hesperus«.

374 (S. 393, u.). Nr. 8, 25 und 35 des Oratoriums.

375 (S. 394, m.). Den Baß sang Julius Krause, Tenor: Schmidbauer, Sopran: Leopoldine Tuczek, Alt: Agnes Burg; J. B. Schmiedel dirigierte.

376 (S. 395, o.). In bezug auf Cramer nicht zutreffend, der über 100 Klaviersonaten veröffentlichte.

377 (S. 395, m.). Die Beſprechung der Sonate von Kelbe wurde von Schumann geſtrichen, ſie befindet ſich im Nachtrage (ſ. S. 228).

378 (S. 396, o.). Geſtr.: „Sollte ich ſchließlich einem Satz im beſonderen den Vorzug geben, ſo wäre es dem erſten der dritten Sonate."

379 (S. 400, m.). [Veranlaſſung zu dem Aufſatze »Der Teufelsromantiker«.] Auf Veranlaſſung von Moſewius' Artikel über Alexander Dreyſchock (»Allgem. Muſik. Ztg.« 1839, S. 290) geſchrieben, worin es heißt: „Wie entfernt auch ſeine [Dreyſchocks] Kompoſitionen von denen der neueſten Schule ſtehen mögen, ſo zeichnen ſie ſich doch durch Ruhe, Klarheit und Ebenmaß aus. ... Die echten Klavierſpieler ſind der Meinung, ich verſtände nichts vom Klavierſpiel, vorzüglich, wenn es romantiſch iſt. Dafür danke ich dem Genius der Kunſt, der mir das Wohlbehagen an dieſer Teufelsromantik der neueſten Zeit verſchloß, in der man bei muſikaliſchen Phantaſien, welche ein ſo romantiſcher Jünger auf dem Klavier ſchlägt, an große Säle mit blühenden Mandelbäumen und nach Belieben an Zypreſſenhaine erinnert werden ſoll, wo blinkende Kronleuchter in tauſend Farben ſpielen, bunte Vögel ſeltſamer Art und Geſtalt herumfliegen, Wohlgerüche duften und im Hintergrunde glühende Gletſcher ſich neigen. — Mich freut es, wenn ich einen durch und durch geſunden Künſtler wie Dreyſchock antreffe. ... Wenn er feſt auf dem betretenen Wege fortſchreitet, wird die Welt ſpäter mehr von ihm hören, als daß er einer der tüchtigſten Klaviervirtuoſen iſt; und da ſolche Erſcheinungen niemals einzeln auftreten, wenn die Zeit ſie gereift hat, ſo werden wir ähnlich Tüchtige folgen ſehen, und die Qual und Marter dieſer muſikaliſchen Übergangsperiode wird ein Ende nehmen." — Moſewius' Name findet ſich ſeltſamerweiſe auch unter den früheren Mitarbeitern an Schumanns Zt. aufgeführt, es ſcheinen aber nur die zwei mit „B. B." unterzeichneten Korreſpondenzen aus Breslau (1835, Bd. 3, 123, und 1836, Bd. 4, 162) von ihm herzurühren. — Moſewius' »Teufelsromantiker« waren übrigens mit Schumanns Entgegnung noch nicht abgetan. Man begegnet ihnen noch einmal in einer Satire, welche unter der Aufſchrift: »Die alte Primadonna und der Muſiknarr, novelliſtiſche Etüde von H. Truhn« in der »Ztg. für die eleg. Welt« (1840, S. 293) erſchien. Der folgende Auszug daraus iſt einer Unterhaltung zwiſchen dem alten Muſiknarren („Querkopf" genannt) und dem Erzähler entnommen. Erſterer bezeichnet Thalberg als den „größten lebenden Klavierſpieler und Komponiſten", der ſeinem (Querkopfs) Zögling als Muſter vorleuchte. Als ihm eingewendet wird, daß es „vielleicht der Abwechſelung wegen hübſch ſei, wenn ſein Virtuoſenzögling auch etwas von Chopin oder Henſelt ſpiele", erwidert der Alte: „O bewahre, bewahre, nein, nein! Das iſt Romantik, neue Romantik — nichts fürs Publikum. Alles zu wirr zu wirr, zu wild zu wild — paßt nicht für den Konzertſaal. Weiß auch, wie die komponieren, die Neuromantiker. Sehr gut, ſehr gut! Mein Freund, der Magiſter F[ink] in L[eipzig], hat mir alles erzählt. In derſelben Stadt wohnt ſo ein Teufelsromantiker, der ſich um keinen Menſchen ſchert, immer ſo vor ſich hinbrütet, in der Dämmerſtunde den Flügel aufmacht und nun wie wahnſinnig darauf herumfährt. Wenn's dann mal recht arg kommt, wie es nie dageweſen: — ſchreibt er's auf und läßt's drucken. Und ſo machen's alle Neuromantiker, die Teufelsromantiker! ſagt mein Freund, der Magiſter. Aber er wird ſie ausrotten mit Stumpf und Stiel, er hat mir's verſprochen. Er und ſein Freund M[oſewius] in B[reslau], auch Magiſter, und ſein Freund K[arl] B[orromäus] v. M[iltitz], ein großer Komponiſt in D[resden], der endlich herausgebracht hat,

daß die Schröder-Devrient kein Genie ist: — diese drei haben sich verschworen, die ganze neue Romantik zu vertilgen mit samt der neuen romantischen Zeitung, die der Teufelsromantiker Robert Schumann, der Ärgste von allen, herausgibt. Dieser soll es schon so weit gebracht haben, daß er gegen meinen Freund, den Magister, förmliche Injurien komponiert, z. B. Magister, Philister usw., was sehr gefährlich, da es gar nicht herauszufinden und vor Gericht zu stellen ist, denn Text schreibt er nicht darunter. Zum Glück versteht es niemand, außer der geheimen Gesellschaft der Teufelsromantiker, die sich ‚Davidsbündler' nennen. Aber die verstehen's und lachen darüber und nennen solche komponierte Injurien Humor, — was denn für einen Magister doch immer sehr ärgerlich ist ..." Vgl. auch Jansens »Davidsbündler« S. 58.

380 (S. 400, Fußnote). Schon beim Erscheinen der ersten Lieferungen dieser neuen Ausgabe machte Schumann (1838, Bd. 9, 78) auf die Werke des Dom. Scarlatti, „neben Bach und Händel wohl des interessantesten Klaviertonsetzers seiner Zeit", aufmerksam. „Eine ältere Ausgabe ist ganz vergriffen und hat auch äußerlich kein einladendes Aussehen. Die Hauptsache bleibt immer der Inhalt, dessen Frische und große Eigentümlichkeit keine Zeit vertilgen kann."

381 (S. 401, o.). Mendelssohn ist gemeint.

382 (S. 403, o.). Wortgetreu: „eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar".

383 (S. 403, m.). Als ein paar Jahre später auch eine französische Ausgabe von Bachs Klavierwerken (bei Launer in Paris) angekündigt wurde, bemerkte Schumann dazu (Zt., Bd. 18, 36): „Fängt man vielleicht auch in Frankreich an, den großen Meister zu begreifen? Wir wollen es wünschen und hierbei an den bedeutungsvollen Ausspruch eines Kunstkenners über Bach erinnern: Es darf kühn vorausgesetzt werden, daß die Erkenntnis seines Geistes und Wesens der Vorläufer einer neuen Zeit sein wird, die uns erlöset von allem Übel und allen Übelkeiten, welche die neueste Zeit aus Italien und Frankreich über uns und unsere Musik gebracht hat."

384 (S. 403, u.). Als Schumann 1843 Lehrer an der Leipziger Musikschule geworden war, faßte er den Plan, Bachs Werke herauszugeben. In seinem Projektenbuche findet sich darauf bezüglich neben vielen anderen Plänen eingetragen: „„Eine Herausgabe von S. Bachs Werken (in Sektionen) unter Aufsicht der Musikschule." Der Gedanke fand ja dann in etwas anderer Form von 1850 ab Verwirklichung durch die Bachgesellschaft (jetzt „alte"), zu deren Gründern Schumann aber mit gehörte.

385 (S. 412, o.). Vgl. „Noten", N. 30: K. W. Greulich.

386 (S. 415, m.). Vgl. hierzu u. a. S. 337, u. „und ergehe sich pp".

387 (S. 416, u.). Dieses Scherzo war Schumann gewidmet.

388 (S. 416, u.). Gestr.: „sie bis zum Springen, wenigstens zum Sprechen zu treiben versteht".

389 (S. 418, o.). Bennett hat die Phantasie, Werk 16, Schumann gewidmet als Gegengabe für die Widmung der sinfonischen Etüden an ihn. Es handelte sich dabei (wie Bennetts Sohn G. Jansen mitteilte) zugleich um einen Scherz: Bennett wollte ein schwieriges Stück schreiben, woran Schumann tüchtig zu üben haben sollte. Vielleicht war es auch nach dieser Seite hin auf ein Gegenstück zu den sinfonischen Etüden abgesehen. Über das Finale der letzteren liest man in J. A. Fuller Maitlands Biographie Schumanns (London 1888) S. 53: „Das Thema, mit dem es beginnt, ist einer Melodie aus Marschners Oper »Templer und Jüdin«: ‚Du stolzes England, freue

dich' entnommen. Die Wahl dieses Themas für das Finale sollte eine Huldigung für Sterndale Bennett sein, der gerade zu der Zeit nach Leipzig gekommen war, als die Variationen komponiert wurden, und dem sie Schumann widmete. Es ist jedoch zu befürchten, daß der englische Komponist die Ehre, die Schumann ihm erwiesen hatte, kaum auf ihren richtigen Wert hin würdigte, denn es wird von ihm erzählt, daß, als er später das Werk gelegentlich hörte, er es nicht wiedererkannte." Das ist wohl glaublich, stimmt auch zu Bennetts Tagebuch, in dem von Schumann nur in den herzlichsten und freundschaftlichsten Worten gesprochen wird, während man vergeblich nach einer Äußerung über seine Kompositionen sucht. (Man darf hieraus übrigens nicht etwa folgern, daß Bennett der Schumannschen Musik teilnahmlos gegenübergestanden habe; er hat vielmehr einige von Schumanns größeren Werken zuerst in England eingeführt, z. B. 1856 die »Peri«.) — Bennetts A-dur-Phantasie ist in England erst nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht worden, — wie der Sohn meint: weil der Komponist selbst ihr keinen sonderlichen Wert beigelegt habe.

390 (S. 422, u.). Schumann zog grundsätzlich die poetische Schilderung einer gehörten Komposition vor und wurde dadurch, wie Spitta in seinem Aufsatze (s. Vorbericht) so prächtig nachweist, zum Schöpfer einer neuen Art der Kritik. Schumann selbst hierüber: „Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt."

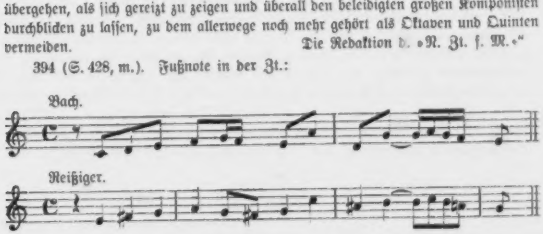
391 (S. 424, o.). Schumann erwähnt diese Rezension in einem Briefe (9. 6. 39, Jgbr. S. 303) an Klara Wieck: „Wie sehne ich mich, Dich wieder zu hören! Und doch, glaub' ich, sind wir in unserm Urteil oft weit voneinander. Daß wir uns darüber später ja keine bitteren Stunden machen! Wieder vorgestern fiel es mir ein, als ich über die Ouvertüren von Berlioz und Bennett in der Zeitung schrieb, wo ich gewiß wußte, daß Du nicht mit mir einverstanden warst, und doch nicht anders konnte. Nun, wir wollen uns schon gegenseitig voneinander belehren lassen." Das hier nur Angedeutete wird durch eine andere Briefstelle (24. 1. 39, Jgbr. S. 298) deutlicher: „Ich denke mir manchmal, was Du als Mädchen selbst bist, achtest Du an der Musik vielleicht zuwenig, nämlich das Trauliche, einfach Liebenswürdige, Ungekünstelte. Du willst am liebsten gleich Sturm und Blitz und immer nur alles neu und nie dagewesen. Es gibt auch alte und ewige Zustände und Stimmungen, die uns beherrschen."

392 (S. 425, o.). Vgl. hierzu z. B. Schumanns Ausführungen über Lachners Preissinfonie S. 141.

393 (S. 427, m.). Hier war noch angefügt: „bis auf eine Oktavenparallele S. 19, in den zwei letzten Takten, die schwerlich vom guten Meister gebilligt würde, und den Querstand S. 45, vorletzter Takt, der zum wenigsten befremdet". Diese Bemerkung veranlaßte Preyer zu einer „Berichtigung" (»Allgem. Musik. Ztg.« S. 804), worin die Oktavenparallele als Stichfehler bezeichnet wurde, der nicht dem Komponisten, sondern dem Korrektor zur Last falle. Schumanns „Erwiderung" darauf (Zt. 9, 132 und »Allgem. Musik. Ztg.« S. 841) lautet: „In der letzten Nummer der »Allgem. Musikal. Zeitung« beklagt sich Herr G. Preyer, Professor am Konservatorium in Wien, daß der Rezensent seiner Sinfonie in unserer Zeitschrift einen in drei verschiedenen Stimmen stehenden Fehler nicht auch gleich als drei Druckfehler erkannt. In Werken großer Geister nur eine Note als falsch zu bezeichnen, ist gefährlich, geschweige denn dieselbe Note dreimal an derselben Stelle wiederholt. In der Tat, risse die Fehlerhaftigkeit

in Partituren ſo weit ein, daß man ſelbſt einer dreifach beſtätigten Note keinen Glauben ſchenken dürfte, es wäre beſſer, man verſenkte ſie in die Tiefe des Meeres. Iſt es nun ſchon eine Anmaßung, von anderen Scharfſicht zu verlangen, wo der Komponiſt, der doch gewiß ſeine Sinfonie ſelbſt korrigiert, ſelbſt keine bewieſen, ſo vollends an jener Stelle, die auch, wie ſie nun ſteht, nur wenig meiſterhafter geworden, wie denn das jetzt korrigierte g, das nach f geht, mit dem nach c gehenden d in der zweiten Violine eine Quinte bildet, wie wir ſie wohl einem Straußſchen Walzer nachſehen, einer Sinfonie aber nicht. Herr G. Preyer hätte alſo beſſer getan, den Vorwurf in jener Rezenſion, deren Milde er überhaupt nicht verſtanden zu haben ſcheint, mit Stillſchweigen zu übergehen, als ſich gereizt zu zeigen und überall den beleidigten großen Komponiſten durchblicken zu laſſen, zu dem allerwege noch mehr gehört als Oktaven und Quinten vermeiden. Die Redaktion d. »N. Zt. f. M.«“

394 (S. 428, m.). Fußnote in der Zt.:



395 (S. 430, u.). Vgl. Aufſ. 63, S. 373, u.

396 (S. 431, m.). Hauptmann nennt Burgmüller einen „langſichmächtigen, ſtillen Menſchen mit vielem Talent“ (Briefe an Hauſer II, 245). B. ſchrieb ſein Fis-moll-Konzert (Werk 1) noch in Kaſſel; „er hat wohl ein Jahr daran gearbeitet, weil er die meiſte Zeit [Krankheit halber] nichts tun konnte, — und es klingt, als wär's in einem Sitz gemacht“. Mendelsſohn ſpielte es einmal in Düſſeldorf aus dem Manuſkript.

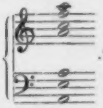
397 (S. 432, u.). Hofmeiſter druckte ſpäter noch ein Quartett (W. 14) von N. Burgmüller. — Von Schumanns dauernder Vorliebe für den begabten Komponiſten zeugt es, daß er das unvollendete Scherzo aus deſſen nachgelaſſener zweiter Sinfonie (D-dur) im Dezember 1851 inſtrumentierte. Die Sinfonie wurde, jedoch ohne das Scherzo, 1864 in Leipzig zur Aufführung gebracht. — Burgmüller ſtarb den 7. 5. 36, 26 Jahre alt, zu Aachen, wo ihn, während er ein Bad nahm, ein epileptiſcher Zufall überkam und das Waſſer den Bewußtloſen erſtickte. Zu ſeinem Leichenbegängnis in Düſſeldorf ſchrieb Mendelsſohn, der ſchon zu den Proben des Muſikfeſtes dort anweſend war, den Trauermarſch (A-moll), der ſpäter als Werk 103 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde.

398 (S. 433, m). Schumann führte Willmers bereits als klavierſpielenden Knaben in die Öffentlichkeit ein. Das damals in der Zt. abgedruckte „Ehrenzeugnis“ ſ. N. 61. Daß er aber ſeine auf Willmers geſetzte Hoffnung jedenfalls nicht erfüllt ſah, geht wohl daraus hervor, daß er hier 1852 folgenden Satz ſtrich: „Mit beſonderer Freude, mit ſchönen Hoffnungen auf ſein zukünftiges Wirken führt er ihn heute zum erſten Male als Komponiſten in dieſe Zeitſchrift ein.“

399 (S. 434, m.). W. war damals 18 Jahre alt, er iſt aber nicht Däne, wie Schumann damals annahm, ſondern er iſt in Berlin geboren. Vgl. Namenverzeichnis.

400 (S. 435, m.). Rellstab hatte sich ganz kurz vorher in seiner Zeitschrift »Iris« sehr abfällig über die Überschriften zu Schumanns »Kinderszenen«, welche ja gerade erschienen waren, ausgesprochen. Schumanns Entgegnung, die hier an dieser Stelle erfolge, war von ihm 1852 gestrichen worden. Sie lautet:

„Es ist hier nicht der Ort, auf eine Rezension des Hrn. Rellstab in der »Iris« zu antworten, in der er sich mit wahrem Ingrimme über die Überschriften einer kleinen R. Schumannschen Komposition (»Kinderszenen«) ausläßt. Seine Ansichten ‚Musik müsse Musik sein, — B. Klein und L. Berger seien die Meister des Jahrhunderts' usw. sind bekannt genug, er verkündigt sie beinahe wöchentlich. Ehren wir das, wie auch seinen Tadel, nur aber den unbescheidenen nicht, wie er sich in jenem Artikel Luft macht, und dieser Ton der Unbescheidenheit einer anspruchlosen Gabe gegenüber ist es, der den Betreffenden der ausführlichen Antwort überhebt, welche der an und für sich für Ideenaustausch interessante Gegenstand vielleicht verdiente. Spricht schließlich bei derselben Gelegenheit Hr. Rellstab den Wunsch nach größeren Kompositionen desselben Verfassers aus, so ist es seine Schuld, daß er sich nicht besser vom Erscheinenden unterrichtet." — Vgl. hierzu auch Anm. 512.

401 (S. 437, m.). Gestr.: „Die Ausgabe ist stattlich und korrekt bis auf den letzten Akkord der letzten Etüde, des »Sylphentanzes«, wo eine Sylphe selbst geneckt zu haben scheint mit dem greulichen Akkord  ."

402 (S. 443, o.). Sie sind Klara Wieck gewidmet.

403 (S. 443, o.). Die Anmerkung der Zt.: „Referent versuchte bereits dasselbe in zwei vor schon längerer Zeit erschienenen Heften" [also W. 3 und 10 betr.], hatte Schumann 1852 gestrichen.

404 (S. 444, o.). Die N. Zt. hatte bereits unterm 8. 6. 38 folgende Einladung an Liszt, der damals in Wien war, erlassen:

„An Hrn. Franz Liszt.

Auf ein Blatt mehr oder weniger im Lorbeerkranz kommt es einem Sieggewohnten nicht an. Indes müßte man die Bescheidenheit des Feldherrn tadeln, der den Ruhm seiner Siege nur auf einen einzigen Ort beschränkte. Hr. Liszt ist so nahe an Norddeutschland; er komme zu uns! Mit offenen Armen wird man ihn empfangen und festhalten, solang es Liebe und Bewunderung vermögen.

Dies im Namen unserer Freunde und aller.

Florestan und Eusebius."

405 (S. 446, m.). Genaueres darüber s. in Jansens »Davidsbündler« S. 123 ff. »Ludwig Schunke und Henriette Voigt.«

406 (S. 447, m.). [Mendelssohn und Karl und Henriette Voigt.] Mendelssohn ist gemeint. Von der Hochachtung, die er der Frau Voigt zollte, zeugen seine Briefe an sie; Karl Voigt gab sie 1871 unter dem Titel: »Acht Briefe und ein Faksimile von F. Mendelssohn-Bartholdy« anonym heraus. Weniger bekannt ist, daß

Karl und Henriette Voigt wesentlichen Anteil daran hatten, daß Mendelssohn im Jahre 1835 für Leipzig gewonnen wurde. Sie vermochten ihn dazu, den an ihn ergangenen Ruf zur Leitung der Gewandhauskonzerte, dessen Ablehnung er bereits niedergeschrieben hatte, doch anzunehmen. Ein Brief der Frau Voigt (Koblenz d. 16. 6. 35) an Frl. Alwine Jasper in Leipzig berichtet darüber: „Das Musikfest selbst [in Köln] war wahrhaft erhebend und befriedigend, wir waren viel mit Mendelssohn zusammen, der sich unendlich freute, daß wir noch gekommen waren, und die Liebenswürdigkeit selbst persönlich darstellte. Er gewann alle Herzen, ausgenommen meines, das ihm schon seit alter Zeit angehörte, und vermochte so viel über uns, daß wir seinen Bitten nachgaben [illegible] noch nach Düsseldorf reisten, wo wir in seinem eignen Zimmer die herrlichsten Stunden verlebten und wider unsern Plan zwei volle Tage dort blieben. Als wir ihn wiedersahen, hatte er schon den Absagebrief für Leipzig in der Tasche — er bat uns, ihm zu raten und zu helfen — diesen großen Rat pflogen wir in Düsseldorf während der Pausen unseres Musizierens (so geigten wir mit der Zeit!), und so entschied er sich Freitag früh 11 Uhr, daß er auf 6 Monate den Leipziger Antrag annehmen wolle — die guten Leute dort wollten dies alles viel früher als er selbst wissen, und wir lachten herzlich mit ihm sie aus, da er jetzt erst entschieden, nun auch es hingeschrieben hat. Er zeigte mir alle seine Herrlichkeiten, auch sein musikalisches interessantes Album, wo ich mich eintragen mußte, — ein Bielliebchen, das ich mit ihm in Köln beim Künstlerdiner aß, habe ich in Düsseldorf gewonnen, das interessanteste, das ich je gegessen." Daß Mendelssohn sich nur schwer zur Annahme der Leipziger Stellung entschlossen hatte, bestätigt sein Brief vom 13. 8. 35 an Moscheles: „Du weißt, daß ich den nächsten Winter in Leipzig bleibe, um die Abonnementkonzerte zu dirigieren; ich habe mich dazu nur von Michaelis bis Ostern verbindlich gemacht; mir graut etwas davor, und ich kann mir den Aufenthalt nicht reizend denken." Die Verhältnisse in Leipzig gestalteten sich aber vom ersten Beginn an so überaus erfreulich, daß Mendelssohn sich dort sehr glücklich fühlte.

407 (S. 447, u.). Schumann hat sich auf originelle Art darin verewigt: er zog nur ein großes ⟵ über eine ganze Seite und schrieb seinen Namen und das Datum (22. 10. 36) darunter. Auf die verwunderte Frage der Eigentümerin nach der Bedeutung des Zeichens hatte er lächelnd erwidert: das solle nur das Anwachsen ihrer Freundschaft bedeuten. — Noch in den letzten Tagen ihres Lebens gab Schumann ihr einen Beweis seiner Verehrung durch die Widmung der G-moll-Sonate.

408 (S. 447, u.). Ihre feinsinnigen Aufzeichnungen fand man nach ihrem Tode in ihren Wirtschaftsbüchern.

409 (S. 448, m.). Berger schloß mit Fr. Hofmeister wegen Herausgabe seiner sämtlichen Werke ab.

410 (S. 448, m.). Im Torweg des Städtchens Müncheberg (Provinz Brandenburg) ist als Wahrzeichen eine Keule abgebildet, darunter steht der Vers:

Wer seinen Kindern gibt das Brot
Und selbst im Alter leidet Not,
Den schlag' man mit der Keule tot.

411 (S. 448, m.). Die kleine Ottilie, noch nicht ein Jahr alt, Patkind von Rochlitz und Mendelssohn — spätere Frau Dr. Gensel.

412 (S. 449, o.). Ein paar kleine Änderungen des Originals rühren von Schumanns Hand her.

413 (S. 452, m.). Ein schönes Denkmal ist der Künstlerin auch von ihrem Schwiegersohn, dem Justizrat Dr. Genfel in Leipzig, durch die beiden Schriften gesetzt worden: »Der Briefwechsel R. Schumanns mit Henriette Voigt«. Leipzig 1892, Grunow; und »Henriette Voigt zu ihrem 100. Geburtstage«. »Grenzboten« 1908 und »Aus Rochlitzens Briefen an Henriette Voigt«. »Leipz. Kalender 1906«. Alle drei auf Grund des reichen schriftlichen Nachlasses, von dem auch ein Teil dem Schumann-Museum zugewendet wurde.

414 (S. 453, u.). H. nannte sich erst später Stephen statt Stephan.

415 (S. 454, u.). Wahlspruch des G. Schillingschen »Deutschen Nationalvereins« und der »Jahrbücher« desselben.

416 (S. 459, m.). Gestr.: „Bleibe uns das Vertrauen dieser wie aller wahrhaften Künstler auch dieses Jahr wie alle künftigen!" —

417 (S. 460, o.). Zwischen Beethovens ehemaliger Grabstätte auf dem Währinger Friedhofe und der Schuberts sind noch drei Gräber gewesen. Zunächst Beethoven war die Familiengruft des Freiherrn Schlecha v. Wisehrd und der ihm verschwägerten von Hardtmuth 1827; dann kam das Grab von Karoline Gräfin O'Donnel und von Joh. Graf O'Donnel. Schuberts und Beethovens Ruhestätten befinden sich jetzt auf dem Zentralfriedhofe, neben dem Mozartdenkmale.

418 (S. 460, m.). Zt. 1839, Bd. 10, 37. Es waren Briefe und Gedichte von Franz Schubert.

419 (S. 460, u.). Mendelssohn; 23. 3. 39 kam die Sinfonie zur Aufführung. Die Partitur erschien 1849.

420 (S. 462, o.). [Beurteilung Mendelssohns in Wien.] Mendelssohn ist gemeint. Die Bedeutung Mendelssohns wurde bei seinen Lebzeiten nur von einem kleinen Teile der Wiener Musikfreunde erkannt. Das bestätigt ein Aufsatz Hanslicks im »Wiener Boten« (Beilage zu den »Sonntagsblättern«) vom 31. 10. 47, der auf die bevorstehende Aufführung des »Elias« hinweist. Von freudiger Bewunderung für das Werk erfüllt, wollte Hanslick die Hörer mit dem Plan des Ganzen bekannt und auf die einzelnen Schönheiten aufmerksam machen. Er läßt aber die Bemerkung einfließen: „In Wien hat, ehrlich gestanden, der »Paulus« wenig Glück gemacht, überhaupt kein Werk Mendelssohns nachhaltig gewirkt. Die Bestrebungen würdiger Männer, wie Fischhof, Becher, Vesque, Laurencin sind vereinzelt geblieben; zu einer populären Größe, einer allgemeinen Beliebtheit, wie sie Mendelssohn in Deutschland genießt, konnte er es in Wien niemals bringen. ... Häufiger als irgendwo hört man in Wien den Gemeinplatz gegen Mendelssohn richten, er komponiere mit dem Verstand und nicht mit dem Gefühle." (Über solche Urteile der Wiener spricht auch Schumann; s. Bd. 1, S. 393.) Hanslick glaubt aber erwarten zu dürfen, daß beim »Elias« nicht, wie bei der ersten Aufführung des »Paulus« (1839), Journaltritter von der traurigsten Gestalt einem Felix Mendelssohn die Fehler dutzendweise nachrechnen würden. „Auch das unleugbare Widerstreben, welches sich von jeher in unserer Presse und unserm Publikum gegen Kunstleistungen äußerte, die von Norddeutschland kamen, schwindet immer mehr und mehr; und wenn wir auch nicht hoffen dürfen, daß Wien je ein Grenzdamm sein werde gegen das Schlechte aus Süden, so wird es doch gewiß aufhören, ein Grenzdamm zu sein gegen

das Gute aus Norden." — Die erste Aufführung des »Elias« sollte am 7. 11. 47 unter Mendelssohns eigener Leitung stattfinden, doch mußte sie „wegen eingetretenen Unwohlseins des Kompositeurs" auf den 14. 11. verschoben werden. Als Hanslick am Schluß seines Aufsatzes Mendelssohn zuversichtlich und freudig zurief, wie der Engel dem Elias: „Komm' herab! noch sind übriggeblieben 7000 in Israel, die sich nicht gebeugt vor Baal" — da ahnte er nicht, daß wenige Tage darauf der Erwartete heimgegangen sein und die Aufführung des »Elias« am 14. 11. sich zu einer Totenfeier für den verklärten Meister gestalten werde.

421 (S. 463, o.). Diese zum geflügelten Wort gewordene Bezeichnung hatte Schumann schon von Wien aus in einem Briefe an seine Braut gebraucht. (Brief v. 11. 12. 39. Jgbr. 308.)

422 (S. 464, u.). Mendelssohn hat es zweimal öffentlich gespielt: am 2. 4. 38 in einem Konzert der Geschwister Botgorschek und am 25. 11. 39. Er hatte das „Adagio und Rondo" (so war es auf dem Programm bezeichnet) für das erstgenannte Konzert geschrieben und zwar in unglaublich kurzer Zeit. In einem Briefe vom Datum des Konzerttages (2. April) berichtete Mendelssohn seiner Familie in Berlin, er habe Frl. Botgorschek das Spielen zusagen müssen, aber erst nachher sich besonnen, daß er durchaus nichts „Kurzes, Passendes" habe. „So entschloß ich mich denn, ein Rondo zu komponieren, von dem vorgestern früh noch keine Note geschrieben war, und das ich heute Abend mit ganzem Orchester spiele und heute früh probiert habe. Es klingt lustig genug; wie ich's aber spielen werde, wissen die Götter, und auch die kaum, denn an einer Stelle habe ich 15 Takte Pausen in die Begleitung geschrieben und habe noch keine Ahnung, was ich da hineinspielen soll. Aber einem, der en gros spielt wie ich, dem geht vieles durch!"

423 (S. 465, o.). Sehr oft zieht Schumann die Sprache des Dichters zum Vergleich heran. Vgl. z. B. Bd. 1, 43, o.; Bd. 1, 368, m.; Bd. 2, 106, o.

424 (S. 465, o.). [Nochmals Schumann und K. Banck.] Der Ausdruck im Text verlangt eine Erläuterung. K. Banck kam 1834 nach Leipzig, etwa zwei Monate nach Begründung der N. Zt., deren Mitarbeiter er wurde. Er schrieb für sie »Skizzen aus Italien« usw. ‚vorwiegend aber Kritiken über Gesangsachen und Opern. Im ganzen hat Banck 65 Beiträge (darunter fünf Selbstkritiken) geliefert, davon sind 31 mit der Ziffer „6", 21 mit „16", 4 mit „26", 5 mit „Serpentinus", 2 mit „C.—l." und nur 2 mit dem vollen Namen „Karl Banck" gezeichnet. Bei 6 kürzeren, mit „B." gezeichneten Rezensionen kann man es für zweifelhaft halten, ob sie Banck oder Gustav Bergen zuzuschreiben sind. Mai 1836 hörte die Mitarbeiterschaft an Schumanns Zt. auf und zwar — nach Bancks eigener Angabe — weil er sah, „daß das Institut unfähig sei, die nötige wirkungsvolle Stellung zu erreichen, teils durch Zeitverhältnisse, teils durch innere Schwäche der Führung gehemmt". So heißt es in dem biographischen Aufsatz über Banck in O. L. B. Wolffs »Porträts und Genrebildern« (Kassel und Leipzig 1839) 2. Bd., S. 260. Schumanns „schwacher" Redaktionsführung gegenüber gab Banck 1839 sogar den Musikzeitungen von Fink und Schilling den Vorzug. Wolffs Aufsatz (der teilweise „fast ganz mit Bancks Worten" niedergeschrieben wurde) weist darauf hin, daß die musikalische Kritik auch bezüglich Bancks bewiesen, wie wenig sie sich „bei der Charakteristik hervorragender Persönlichkeiten" auf den richtigen Standpunkt zu schwingen wisse. Banck werde fälschlicherweise „der neusten romantischen Richtung

zugezählt", da man eben „Namen von gutem Klange an der Spitze haben wolle", allein „auch Chopin und Henselt hätten sich Gleiches gefallen lassen müssen". — Banck nahm seit seinem Weggange von Leipzig (Anfang 1836) eine mehr und mehr feindliche Stellung zu Schumann und seiner Zeitung ein, und als vom Jahre 1838 an in allen möglichen belletristischen und politischen Blättern anonyme und pseudonyme Artikel auftauchten, die in der Schmähung der „romantischen" oder „neuromantischen Schule" (d. h. Schumanns und der N. Zt.) auffällig übereinstimmten, da war Schumann nicht in Zweifel darüber, daß die meisten derselben direkt oder indirekt von Banck ausgingen. In einigen der anonymen Angriffe ist Banck kaum zu verkennen. In einem Aufsatz »Standpunkt der musikalischen Kritik« (»Hamburger Korresp.« v. 9. 1. 39) wurde gesagt, daß die musikal. Zeitungen „ihr mühsam kargesLeben ohne Einfluß hinschleppen, teilweise mit gutem Willen, aber durchgängig mit einem wunderbaren Mangel an Kräften geführt". Insbesondere sollte Schumanns Zt., „welche mit frischen jugendlichen Kräften und einer zeitgemäßen, scharf markierten und wenigstens höchst anregenden Richtung auftrat", hernach „durch unsichere Redaktionsführung Geist und Haltung verloren und die gehegten Erwartungen rasch getäuscht haben". Schließlich wurde bedauert, daß „die deutschen Komponisten von Bedeutung" dem verworrenen und verwirrenden Treiben der musikalischen Kritik untätig zusähen, und daß „manche derselben, z. B. K. Banck, die schon früher ihre große kritische Fähigkeit bewiesen, sich ganz davon zurückgezogen haben". — Die anonymen Zeitungsartikel versicherten wiederholt, daß weder Banck, noch „sein Freund Henselt" der neuromantischen Schule angehöre usw. Die verschiedensten nicht-musikalischen Blätter der letzten dreißiger Jahre brachten Variationen über dieses Thema, z. B. lobende Anzeigen Banckscher Lieder, Zusammenstellungen der bemerkenswertesten neuerschienenen Musikwerke, worin Bancksche Lieder aufgezählt, Schumanns Kompositionen aber totgeschwiegen wurden. Schumann scheint zu Entgegnungen erst gedrängt worden zu sein, als Banck sich auch der Bundesgenossenschaft Schillings zu erfreuen hatte. Mehrere ironische Notizen finden sich in der Zt. von 1840, Bd. 12, S. 28, 36, 44 u. 48. Der „Liederknirps von Jena" mag Bancks Selbstbewußtsein am empfindlichsten getroffen haben. Zwei Jahre später zog Schumann Banck noch einmal vor sein Forum und zwar in einer unbarmherzigen Kritik seiner »Marienlieder«, s. S. 246. Zu solchem Zorn wird wohl eine besondere Veranlassung vorgelegen haben. Mit dieser Abfertigung scheint wiederum eine im »Hamburger Korresp.« vom 18. 1. 43 abgedruckte anonyme Korrespondenz aus Dresden im Zusammenhang zu stehen, die indes eine Beantwortung seitens Schumanns nicht gefunden hat. Hatte Banck während der Zeit seiner Mitarbeiterschaft an der Zt. Schumanns Tätigkeit günstig beurteilt, so änderte sich das, nachdem die beiden so grundverschiedenen Männer in eine feindliche Stellung zueinander geraten waren. Bancks Geringschätzung Schumanns hat sich auch in den nächstfolgenden Jahren schwerlich geändert, wenigstens ist in seiner Abhandlung »Zur Betrachtung der musikal. Kunstzustände in der Gegenwart« (A. Schweglers »Jahrbücher der Gegenwart«, 1846, S. 771 und 983) davon nichts zu bemerken. Wenn Banck darin beklagt, daß „in Deutschland verkehrte und verflachende Richtungen in der Musik periodisch einen erschreckenden Fortgang gewinnen", so hätte es nahegelegen, demgegenüber wenigstens mit einem Wort auf Mendelssohn und Schumann hinzuweisen, falls er dem Wirken

derſelben überhaupt eine beſondere Bedeutung beimaß. — Das perſönliche Verhältnis Bands und Schumanns zueinander war und blieb zerſtört, wurde auch in Dresden nicht ganz wiederhergeſtellt. — Beiläufig ſei noch bezüglich nicht ganz genauer Zeitangaben über Bands Aufenthalt in Italien berichtigend bemerkt, daß Band ſchon im Juli 1830 nach Italien ging. Sein Verſuch einer Annäherung an Mendelsſohn muß wenig ermunternd ausgefallen ſein, wie man nach Mendelsſohns Brief (Rom, d. 23. 11. 30) annehmen muß, der nicht gerade ſehr erfreut berichtet, daß „B." (Band) ihm „ein ganzes Lieberheft und ein Ave Maria" vorgeſpielt habe. Hierauf bezieht ſich, was Band unterm 26. 1. 36 an Hofmeiſter ſchrieb: „Ich merke, daß mit Mendelsſohn das Kunſtleben dort [in Leipzig] unangenehm verändert iſt, und daß ich recht hatte, mich ihm immer drei Schritte, noch von früherer Erfahrung her, entfernt zu halten, — auch hier [in Berlin] höre ich nichts Liebenswürdiges über ihn." —

Dieſe ausführliche Anmerkung erſchien notwendig, um Bands Stellung zu Schumann etwas näher zu beleuchten, weil Band eine der Hauptquellen für Waſielewskis »Schumann-Biographie« geworden iſt.

425 (S. 466, o.). Rellſtab kannte bis zum Auguſt 1811 noch nichts von Bennett. Als er dann drei Werke desſelben beſprach, machte Schumann dazu die Bemerkung: „Die »Iris« des Hrn. Rellſtab fängt jetzt auf W. St. Bennett als auf einen hoffnungsvollen Komponiſten aufmerkſam zu machen an. Bei uns und an andern Orten gilt er ſchon ſeit ſechs Jahren als Meiſter." (Zt. Bd. 15, 148.)

426 (S. 468, o.). Ernſt ſpielte in ſeinem zweiten Konzert, am 27. 1. 40, den »Karneval«. Schumann berichtete darüber: „Er ſpielte ihn zuletzt — umgekehrt der J. Paulſchen Regel, nach der Virtuoſen ihr Wirkungsvollſtes zuerſt bringen ſollten. Der Eindruck war ergötzlich über die Maßen. Paganini hat dasſelbe Thema (o cara mia mama) ähnlich variiert. Es waren gegen 30 Variationen über ein acht Takte langes Thema, bunt charakteriſtiſch, ſchalkiſch und geiſtreich, Guckkaſtenbilder mit den am meiſten vorkommenden Geſtalten des Polichinels und der Colombine. Das Publikum lachte oft hell auf. Der Beifall war ſtürmiſch, obwohl man im übrigen am Abend nicht in beſter Muſiklaune ſchien."

427 (S. 469, o.). Schumann befand ſich mit ſeinen Zeitgenoſſen im Irrtum über die Zeitfolge der Ouvertüren. Nr. 1 iſt 1807, Nr. 2 1805, Nr. 3 1806, Nr. 4 1814 entſtanden. Vgl. hierzu S. 504, u. und Anm. 452.

428 (S. 469, m.). Die Kompoſition ſelbſt iſt ausführlich dann noch Bd. II, S. 3f. beſprochen.

429 (S. 469, u.). Das Oratorium war urſprünglich »Jeremia« benannt. Der Dichter des Textes erklärte ſpäter (1842, Bd. 16, 84), die Autorſchaft ablehnen zu müſſen, da der Komponiſt nur einige Strophen desſelben zu der »Zerſtörung Jeruſalems« benutzt und ſelbſt dieſe mit Willkürlichkeit durcheinander gewürfelt habe.

430 (S. 470, o.). Hiller ſchickte auch ſpäter gern Kompoſitionen zur Durchſicht an Schumann, ſo 1847 eine Meſſe. Aus dem ihm brieflich darauf von Schumann mitgeteilten Urteile (Brief, Sommer 1847, veröff. v. Dr. Tiſcher, »Rhein. Muſikztg.« 1910) iſt z. B. der Satz intereſſant: „Auch daß Du von dem hergebrachten Fugenſchlendrian ganz abweichſt, ſagt mir ſehr zu." Der Satz iſt deswegen beſonders intereſſant, da, wie jetzt bekannt geworden iſt, Schumann kurz darauf ein Lehrbuch von der Fuge geſchrieben hat und zwar für den Unterricht K. G. Ritters, der nach dem eigenhändigen

Eintrage in die Handschrift des Lehrbuchs am 18. Nov. 1847 seinen Anfang genommen hat. Die Handschrift dieses Lehrbuchs hat Herr Bergrat A. Wiede in Weißenborn bei Zwickau für seine sehr schöne Sammlung Schumannscher Autographen erworben. Er hat aber gern gestattet, daß einige Stellen veröffentlicht werden. Sie sind im Faksimile dem Band I. beigefügt. Da bisher von dem Vorhandensein dieses von Schumann verfaßten Lehrbuchs nichts bekannt war, so dürfte die erwähnte Beilage den Schumannfreunden gewiß willkommen sein. Das Kapitel »Schumann als Lehrer und Theoretiker« erhält durch die aufgefundene Handschrift eine ganz wesentliche Bereicherung.

431 (S. 471, o.). Mendelssohn nennt Lwoff in einem Briefe an Moscheles (vom 17. 6. 40) „einen höchst merkwürdigen Mann und Künstler", „einen der ausgezeichnetsten, seelenvollsten Violinspieler, die mir vorgekommen, der durch seinen vortrefflichen Vortrag und Ton wie durch seine musikalische Fertigkeit und Bildung uns wahrhaft entzückt hat". — Als Lwoff auf seiner Rückreise von Paris nach Petersburg wieder in Leipzig verweilte und auf Mendelssohns Einladung am Vormittag des 8. 11. vor einem gewählten Kreise im Gewandhause gespielt hatte, berichtete Schumann „mit besonderer Freude" darüber in der Zt. „... Er steht ganz außer dem dilettantischen Bereiche und reiht sich ein Meister den ersten und besten an. Von seinem lebendigen Musikgeist gaben auch seine Kompositionen Zeugnis, ein durchaus originelles Konzert [Manuskript], wie eine Phantasie [Werk 5] über russische Melodien, die von einem Männerchor gesungen wurden. Der Beifall war enthusiastisch." (Zt. 1840, Bd. 13, S. 64.)

432 (S. 474, o.). »Die Franzosen in Spanien.«

433 (S. 474, m.). Das Werk ist Schumann gewidmet.

434 (S. 479, o.). Urspr.: „ein Göttlicher, und wir lauschen auf den Knien".

435 (S. 479, o.). Schumann war nach Dresden gereist, um Liszts Bekanntschaft zu machen. Das Konzert, über das hier berichtet wird, fand am 16. 3. 40 daselbst statt.

436 (S. 479, m.). J. F. Castelli (Wiener »Allg. Mus. Anzeiger« 1839, S. 252).

437 (S. 481, u.). [Liszt 1840 in Leipzig, Streitigkeiten.] Fr. Wieck in der Zeitschrift »Leipzig-Berlin-Dresdner Dampfwagen« 1840 Nr. 12. Näheres hierüber z. B. Joß, »Friedrich Wieck«, S. 59ff. In Brockhaus' »Allgem. Ztg.« vom 23. März ließ Schumann sich näher darüber aus: „Morgen abend gibt Herr Franz Liszt sein zweites und leider letztes Konzert. Wir würden es auf das innigste beklagen müssen, wenn es wirklich sein letztes wäre, könnten es jedoch andererseits dem Künstler kaum verdenken, seine Abreise nach Paris zu beschleunigen, da einige Stimmen laut geworden sind, die ihm zur Last zu legen sich bemühen, was andere in übertriebenem Geschäftseifer versehen hatten. Wie kann es aber das Publikum berühren, wenn einige Personen keine Freibilletts bekommen haben? Kommen Fehler und Versehen nicht auch bei unwichtigeren Konzertgebern vor? Man wird doch nicht glauben wollen, Herr Liszt, der sein Leben hindurch wahrlich Beweise genug von Freigebigkeit und Hochherzigkeit gegeben, habe sich auf einmal bei uns durch Ausfall einiger Freibilletts oder durch Sperrsitze (die anderwärts, z. B. in Wien, immer vorhanden) bereichern wollen. Und hätte er die Preise der Sperrsitze auch noch mehr erhöht, es käme doch noch lange nicht die Summe heraus, die er z. B. zur Errichtung des Monumentes für Beethoven angewiesen. Leider müssen wir solche Tatsachen erwähnen, einem Artikel gegenüber, der in einer »Beilage zum

Dresdener Wochenblatt« durch Unwahrheiten gegen den Künstler aufzuhetzen versucht hat. Aber Hr. Liszt steht zu hoch über solchen Angriffen. Erlaben wir uns denn lieber an der Kunst des letztern, anstatt von erstern noch weiter zu sprechen. Es ist eine Ehrenangelegenheit, und daß sie sich zur Freude aller ausgleichen werde, dürfen wir von den Zauberkräften des Meisters wie von der gesunden Empfänglichkeit des Publikums getrost erwarten."

Mendelssohn, der eine „übergroße Freude" von Liszts Aufenthalt in Leipzig hatte, schrieb über die Streitigkeiten an Moscheles (21. März): „Leider ist auch er [Liszt] von einem Geschäftsführer und einem Sekretär umringt, die seine Sachen so mordschlecht besorgen, daß das ganze Publikum entsetzlich aufgebracht gegen ihn war, und daß es uns allen die größte Mühe gekostet hat, die Sache zum zweiten Konzert nur einigermaßen auszugleichen. Die Anzeigen, die Abänderungen, die Preise, das Programm, kurz alles, was nicht Liszt selbst gemacht hatte, war verkehrt und setzte die ruhigen Leipziger in Wut. Jetzt, denke ich, haben sie sich eines bessern besonnen, und Hiller, Härtel, Schumann und ich haben die Sekretäre möglichst zu neutralisieren gesucht." Seiner Mutter schildert Mendelssohn den Vorgang ebenfalls (30. März) und fügt hinzu: „Nun fiel mir ein, daß die schlechte Stimmung vielleicht am besten zu beseitigen sein würde, wenn die Leute ihn einmal in der Nähe besähen und behörten, entschloß mich kurz und gab ihm eine Soiree auf dem Gewandhause von 350 Personen, mit Orchester, Chor, Bischof, Kuchen, »Meeresstille«, »Psalm«, Tripel-Konzert von Bach (Liszt, Hiller und ich), Chören aus »Paulus«, Fantaisie sur la »Lucia di Lammermoor«, »Erlkönig«, Teufel und seine Großmutter, und da waren alle so vergnügt und sangen und spielten mit solchem Enthusiasmus, daß sie schwuren, sie hätten noch keinen lustigern Abend erlebt, und mein Zweck wurde dadurch glücklich und auf eine sehr angenehme Art erreicht." — Hiller gab Liszt zu Ehren ein glänzendes Mittagsmahl, zu welchem er die musikalischen Größen Leipzigs eingeladen hatte. „Als wir (so erzählt Hiller) von unseren sozialen Heldentaten später plauderten, amüsierte es Mendelssohn königlich, daß meine halb verborgene und wenige Leute umfassende Fête mich viel mehr gekostet hatte als ihn seine großartige Demonstration. Sein Lachen bei dergleichen hatte etwas Kindlich-naiv-gutmütliches, und er war eigentlich nie gemütlicher, als wenn er ein wenig spotten konnte."

438 (S. 481, u.). Auch in den Briefen an seine Braut, die in Paris weilte, spricht sich Schumann begeistert über Liszt aus. Vgl. Briefe vom 18., 20., 22. März 1840. Jahr. 310f. Im nächsten Jahre wirkte auch Klara in Liszts Konzert mit. Vgl. S. 360.

439 (S. 483, u.). Frau Bünau-Gradau, Frl. Louise Schlegel und Frl. Sophie Schloß.

440 (S. 484, u.). Das »Leipziger Tageblatt« vom 29. 3. 40 enthält einen mit „L." unterzeichneten, ohne Zweifel von Schumann geschriebenen Artikel, der auf das am folgenden Tage stattfindende Konzert Liszts, „des größten Pianisten unserer Tage", noch besonders hinweist. Schumann sagt darin zum Verständnis des »Karneval«: „Es ist ein humoristischer Maskenroman, in welchem außer dem bekannten Gesichte des Harlekin, Pantalon, der Colombine auch bedeutendere der Gegenwart, wie Chopin und Paganini, in flüchtigen musikalischen Umrissen zum Vorscheine kommen; dazwischen sich ein Abenteuer zu entwickeln scheint, wie die Namen anderer Stücke anzudeuten scheinen."

Schumann über seinen »Karneval« vgl. auch: Brief an Julie Baronin Cavalcabo 9. 2. 38 (N. F. 111); Brief an seine Braut 11. 2. 38 (Jgbr. 274); Brief an J. Moscheles vom 23. 8. 37 (N. F. 92) und vom 22. 9. 37 (N. F. 101). Liszt in einem späteren Briefe an J. v. Wasielewski (»Rob. Schumann«, 4. Aufl. S. 526): „Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über die Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten »Karneval« zu erfassen."

441 (S. 485, o.). Schumanns Berichte über die Liszt-Konzerte im nächsten Jahre s. N., S. 360.

442 (S. 485, m.). Das Fest fand statt Mittwoch und Donnerstag den 24. und 25. Juni 1842.

443 (S. 486, m.). Die Bezeichnung als Sinfonie-Kantate nahm er auf K. Klingemanns Vorschlag an.

444 (S. 486, u.). Gestr.: [Mendelssohns »Lobgesang« betr.] „Die Form des Ganzen konnte für diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden, wenn wir auch zweifeln, ob es ursprünglich so gedacht ist, und beinahe überzeugt sind, daß jene Orchestersätze, schon vor einiger Zeit geschrieben, Teile einer wirklichen Sinfonie waren, der er den »Lobgesang«, der mir durchaus neu scheint, für den besondern Zweck der Aufführung jetzt anschloß. Wie dem sei, die Komposition wirkte enthusiastisch, und dies gerade durch die innere und äußere Steigerung. Der »Lobgesang« war der Gipfel, zu dem das Orchester durch die Menschenstimmen gleichsam emporgetragen wurde, und auch die Orgel fehlte nicht zur höchsten Kraft des Schlusses. Vermuten wir anders richtig, daß die Sinfoniesätze früher unabhängig von dem »Lobgesange« bestanden, so möchten wir beide Werke auch lieber in getrennter Weise veröffentlicht sehen, zum offenbaren Vorteil beider Partien des Werkes. Die Sinfoniesätze enthielten sicher an sich außerordentlich Schönes, der erste Satz, wie namentlich das Allegretto; zur Feierlichkeit und Prächtigkeit des »Lobgesanges« schienen sie mir aber zu zart und fein gewirkt und eher einen heiteren Schluß zu verlangen, ähnlich etwa wie die B-dur-Sinfonie von Beethoven, mit der sie auch die Tonart teilen. Wie nun die drei Sätze, von einem Finale beschlossen, eine vollständige Sinfonie für das Konzert abgeben würden, so steht auch der »Lobgesang« an sich als einzelnes Werk da, und nach meiner Meinung sogar als eines der trefflichsten von Mendelssohn, der frischesten, reizendsten, genialsten. Was dies nach so großen Leistungen usw." —

Für eine spätere, am 3. Dez. desselben Jahres im Gewandhause stattfindende Aufführung hatte M. die Kantate durch vier Nummern erweitert. Vgl. S. 46, wo diese spätere Aufführung auch kurz besprochen ist. Vgl. weiter Bd. II, S. 359: Bericht über dieselbe Aufführung in Brockhaus' »Allg. Ztg.«

445 (S. 487, m.). H. Ch. Andersen, den Schumann später auch um einen Text bat.

446 (S. 492, m.). Schumanns Ankündigung desselben — vom 29. 7. 40 — lautet: „Den 6. August abends 6 Uhr wird Herr MD. Dr. Mendelssohn-Bartholdy in der Thomaskirche ein Orgelkonzert geben. Die Einnahme ist zu einem Denkstein für Johann Sebastian Bach bestimmt, der ihm in der Nähe seiner ehemaligen Wohnung gesetzt werden soll. Ein alter Wunsch, gewiß unzähliger, geht somit in Erfüllung, und wir wissen unsere Freude über diesen Zug schönkünstlerischer Pietät kaum in Worten auszudrücken. Wo sich aber ein solcher Künstler an die Spitze stellt, sollten da nicht viele

folgen, sollte der Gedanke nicht auch in der Ferne anklingen? Könte aus dem Denkstein nicht ein Denkmal werden? Ihm, dem Einzigen, Ewigen ein Monument zu setzen, das sich würdig an die zu Ehren Mozarts und Beethovens anreihete, dazu wäre die Zeit da, dazu sollten sich die Hände aller Künstler und Kunstfreunde verbinden, dies würde unserm Zeitalter als ein Beweis seines aufgeklärten Kunstsinns in der Zukunft angerechnet werden. Über den Erfolg des ersten Anfangs hoffen wir bald etwas mitzuteilen; möchten diese einfachen Worte dazu beitragen, daß wir es auch bald über andere könnten! 12."

Diese Ankündigung ist des Zusammenhangs wegen gleich hier angefügt und nicht in den Nachtrag genommen.

447 (S. 493, u.). Das Bachdenkmal wurde am 23. 4. 43 enthüllt.

448 (S. 494, m.). Der interessante, mit „Dr. M." unterzeichnete biographische Aufsatz über R. Burgmüller (N. Zt. 1840, Bd. 12, 1) ist auf Schumanns Veranlassung geschrieben von dem Dr. med. Karl Wilhelm Müller, bekannt unter dem Dichternamen Wolfgang Müller von Königswinter. Es ist derselbe „K. W. Müller", dessen von Burgmüller komponiertes »Frühlingslied« im 12. Heft der musikal. Beilagen zur Zt. (1840) erschien. Als Müller im Herbst 1840 nach Düsseldorf zurückgekehrt war, lieferte er im folgenden Jahre noch einen zweiten Beitrag für die Zt.: die mit „M." unterzeichnete Korrespondenz aus Düsseldorf, Zt. 15, 30.

449 (S. 494, m.). Liebe, die sonst nur mit Myrten krönet,
Hüllt in düstre Schwermut meinen Sinn.
Armes Herz, das sich nach Ruhe sehnet,
Hoffe nicht, — sie ist für dich dahin!

450 (S. 495, m.). Ein »Frühlingslied« von R. Burgmüller veröffentlichte Schumann bald nachher im 12. Heft der musikalischen Beilagen zur Zt.

451 (S. 498, o.). Gemeint ist hier die Sonata quasi Fantasia W. 27, 2.

452 (S. 504, u.). [Rottebohm über die vier »Fidelio«-Ouvertüren.] Zu dieser ursprünglich nicht beabsichtigten Aufführung aller vier Ouvertüren gab ein Zufall die Veranlassung. Ein fremder Violinist war im ersten Teil des Konzerts mit so entschiedenem Mißerfolg aufgetreten, daß er sich ganz sachte auf und davon machte und im zweiten Teil nirgends zu finden war. Um die dadurch entstandene Programmlücke auszufüllen, entschloß sich Mendelssohn kurz, den im ersten Teil bereits gespielten zwei Ouvertüren auch noch die beiden letzten — ohne vorherige Probe — folgen zu lassen. —

Über die Reihenfolge, in der die vier »Fidelio«-Ouvertüren entstanden, hat erst Rottebohm das Richtige festgestellt. (»Beethoveniana.«) Die jetzt als die erste bezeichnete Ouvertüre erschien 1832 bei Haslinger im Druck und erhielt die Werkzahl 138. Bis dahin kannte man in Wien nur zwei »Leonoren«-Ouvertüren: die als Nr. 3 bezeichnete aus dem Jahre 1806, und die vierte (E-dur) aus dem Jahre 1814. Von der wirklich ersten, im Jahre 1805 geschriebenen Ouvertüre hatte man keine nähere Kenntnis. Diese wurde erst durch die Leipziger Aufführung vom 9. 1. 40 bekannt. Mendelssohn kannte im Jahre 1835 nur zwei Ouvertüren zu »Fidelio«: die große in C (Nr. 3) und die vierte in E. Als er damals von einer „dritten" Ouvertüre reden hörte, die Haslinger im Manuskript besitzen sollte, wandte er sich an Aloys Fuchs um eine Abschrift der Partitur, die aber nicht zu erlangen war. Unterm 13. 4. 38 schrieb Men-

delssohn an Fuchs: „Sie könnten mir gewiß sagen, ob irgendwo noch ein Exemplar von der Beethovenschen Ouvertüre zu »Leonore« existiert, welche (wie es scheint) zu der großen aus C-dur (bei Breitkopf & Härtel) die erste größere und schwerere Bearbeitung ist, mit demselben Thema, demselben Schluß, dem Trompetenstoß in der Mitte usw. Durch Herrn Schindler in Aachen haben Breitkopf & Härtels hier eine Abschrift dieser Ouvertüre, mit Bemerkungen von Beethovens Hand darin — aber am Ende fehlen 2—4 Seiten, und Herr Schindler behauptet, die seien nirgend zu finden, da diese Abschrift das einzige sei, was von der Ouvertüre existiere. Ist das wahr? Oder wissen Sie Mittel und Wege, das Fehlende aus irgendeiner andern Abschrift oder gar aus dem Manuskript zu ersetzen? Es sind die letzten 200 oder 300 Takte (nach dem Eintritt des letzten Presto), von denen es sich handelt." Fuchs' Nachforschungen waren erfolglos. So füllte denn Mendelssohn zu der ersten Aufführung dieser Ouvertüre (9. 1. 40) die Lücke der Partitur durch eine entsprechende Stelle aus der dritten Ouvertüre aus, die auch in die, 1842 durch Breitkopf & Härtel veranstaltete Ausgabe aufgenommen wurde. Vgl. hierzu auch Aufs. 83 und 105.

453 (S. 506, o.). 2 Tage nach der Aufführung, die am 13. 10. 39 stattgefunden, schrieb Schumann an Montag: „Einstweilen hab ich Chelard persönlich kennen gelernt und ganz den liebenswürdigen Mann in ihm gefunden, wie Sie mir ihn geschildert. Als Künstler ist er leider ein Fragment, doch mit dem größesten Streben, sein Bestes zu geben."

454 (S. 506, m.). Der Aufsatz (Jt. 1839, Bd. 11, 145) eifert gegen die Anwendung des Orchesters in der Kirche.

455 (S. 511, m.). Über den Vortrag der Ciaconna, die Mendelssohn (wie Hiller berichtet) frei am Klavier begleitete, sagt Schumanns Konzertbericht in Brockhaus' »Allge m. Ztg.« vom 1. März: „David spielte eine Ciaconna von J. S. Bach, ein Stück aus jenen Sonaten für Violino solo, von denen jemand einmal verkehrt genug geäußert, ‚es ließe sich keine andere Stimme dazu denken', was denn Mendelssohn-Bartholdy in bester Weise dadurch widerlegte, daß er sie auf dem Flügel akkompagnierte und zwar so wundervoll, daß der alte ewige Kantor seine Hände selbst mit im Spiele zu haben schien. Daß Bach sich sein Stück so oder ähnlich gedacht, mag möglich sein — denn der Meister gewordene Komponist denkt sich sein Werk auch immer in reinster Vollendung, wenn es auch die Virtuosen nicht gern zugestehen wollen — aber gehört in solcher Vollkommenheit, solcher meisterlichen Naivität hat er es sicher nicht." — Schumann schrieb Anfang 1853 eine Klavierbegleitung zu allen sechs Violinsonaten, eine Arbeit, die ihm „Mühe, aber noch viel mehr Freude gemacht". (Brief an Härtel vom 20. 2. 53. Unveröffentlicht.)

---

456 (Bd. II. S. 3, o.). „An einem Berichte über Ihr Oratorium arbeitet der Redakteur [Schumann selbst] schon seit einem halben Jahre, ohne damit zustande zu kommen. Ich habe aber so viel komponiert, daß ich selber staune." (Schumann an Hiller, 22. 12. 40. Veröffentlicht von Dr. Tischer in »Rhein. Theaterzeitg.« 1910, Nr. 25.) — Eine kurze vorläufige Besprechung hatte Schumann schon im April 1840 gebracht. Vgl. Aufs. 84.

457 (S. 27, m.). Schumann verwendete sich Jan. 1841 bei der Firma Breitkopf & Härtel für Löwenstiold, der „durch die auszeichnende Rezension aufgemuntert"

(Brief vom 5. 1. 41, unveröffentlicht) dieses 2. Heft an Schumann geschickt hatte. Die Besprechung des 1. Heftes findet sich S. 477 f.

458 (S. 28, m.). Gestr.: „Der Hauptkantilene folgt ein bewegter Mittelsatz in der Molltonart der großen Terz und dieser wiederum die erste Kantilene. Die Form hat ein glückliches Verhältnis, ist auch schon von Chopin gebraucht."

459 (S. 32, m.). [Chopin u. Schumann.] Die Widmung dieser Ballade an Schumann war wohl nur ein Akt ritterlicher Artigkeit, mit der Chopin die Widmung der »Kreisleriana« (1838) erwiderte. Schumanns Musik war Chopin durchaus nicht sympatisch, es ist auch kein einziger Fall bekannt, daß er einem seiner Schüler etwas von Schumann zum Studium empfohlen hätte. Bei seinem ersten Besuch in Leipzig (1835) spielte Klara Wieck ihm Schumanns (noch ungedruckte) Fis-moll-Sonate vor. Als St. Heller ihm 1838 Schumanns »Karneval« überbrachte, lobte Chopin die „reizende Ausstattung" des Heftes, sagte aber über die Musik kein Wort. Später hatte er auf Moritz Schlesingers Befragen, ob er ihm wohl zu einer französischen Ausgabe des »Karneval« raten könne, erwidert, der »Karneval« sei überhaupt keine Musik. Fr. Nieck bemerkt in seiner Biographie Chopins dazu: „Diese Gleichgültigkeit und mehr als Gleichgültigkeit eines großen Künstlers gegen die Schöpfungen eines seiner bedeutendsten Zeitgenossen hat etwas Betrübendes, besonders wenn wir uns erinnern, welche Ergebenheit und Bewunderung Schumann für Chopin hatte, wie er ihn liebte und stets für ihn eintrat." Liszt, der Chopin in seinen Sympathien und Antipathien vielfach zu beobachten Gelegenheit gehabt, sagte von ihm: „In den großen Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm, dem aber, was ihr fernerlag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren." — Schumanns Kompositionen blieben der Pariser Musikerwelt noch auf Jahre hinaus vollkommen unbekannt. Der Verleger Richault sagte einmal zu St. Heller: „In ganz Paris gibt es nur zwei Menschen, die Schumann anders kennen als nur dem Namen nach: Sie und Alkan."

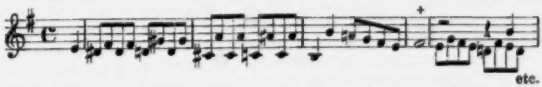
460 (S. 34, m.). Im Jahre 1845 beschäftigte Schumann der Plan einer kritischen Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers«, er kam aber über die ersten Vorbereitungen nicht hinaus. Vgl. N. F., Briefe an Härtel S. 440, 443.

461 (S. 35, m.). Mendelssohn.

462 (S. 36, u.). Gestr.: Verdächtig, und mit vielem Grunde zwar, scheint manchen auch in derselben Sinfonie der 5te Takt vor dem Schluß des Adagio, und zwar das ganz harmoniewidrige, sich nicht auflösende in den Hörnern, das entweder eine Viertelpause oder heißen soll. Man sehe selbst nach in der Partitur S. 101, Takt 2.

463 (S. 38, o.). Schumanns Konjekturalkritik hat sich als richtig erwiesen. Bezüglich der Bachschen Toccata ergibt das eine Vergleichung mit der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. — Über den Fall in der »Kunst der Fuge« (— Nr. 14 ist eine Wiederholung der Fuge 10, mit Hinweglassung der ersten 22 Takte, womit diese letztere beginnt —) sagt Hauptmann in seinen »Erläuterungen«: „Zur Aufnahme in das Werk, dessen Druck erst nach S. Bachs Tode erfolgte, war diese Doublette vom Autor jeden-

falls nicht bestimmt." Der Herausgeber des Werkes in der großen Bach-Ausgabe, Dr. W. Rust, dem ein älteres Autograph aus der Königl. Bibliothek zu Berlin vorgelegen hat, bezeichnet Nr. 14 als „Variante zu Kontrapunkt 10". Er bemerkt im Vorwort, daß er den 14. Kontrapunkt sowie die unvollendete Schlußfuge aus dem Werke verwiesen und in den Anhang als „Variante" und „Zugabe" gestellt haben würde, wenn ihm ein solches Eingreifen nicht bedenklich erschienen wäre. „Nach alledem (sagt Rust am Schluß) blieb es bei der Anordnung der Originalausgabe, indem es genügen dürfte, aus gegenwärtigem Vorwort den Aufbau und Abschluß des Werkes in seiner Reinheit kennen zu lernen." — Die Orgelfuge mit dem zu Anfang fehlenden vierten Takte ist diese:



etc.

Hinsichtlich des Andantes in Mozarts G-moll-Sinfonie hat sich Schumanns Annahme, daß an zwei Stellen vier Takte auszuscheiden seien, als richtig herausgestellt. Jahn hat in seiner Mozartbiographie nachgewiesen, daß Mozart ursprünglich die vier Takte 33—36 geschrieben, dann auf einem Nebenblatte, vielleicht zur Erleichterung, die andere Lesart hinzugefügt hatte; durch Irrtum sind nachher beide nebeneinander abgeschrieben. Die kritische Gesamtausgabe von Mozarts Werken (Breitkopf & Härtel) enthält denn auch den Satz ohne die ersten vier Takte. — Auch mit den beiden Stellen in den Beethovenschen Sinfonien hatte Schumann recht; der überzählige Takt in der B-dur-Sinfonie ist längst entfernt, die Pausen in der »Pastorale« sind in der durch Schumann angedeuteten Weise ausgefüllt worden.

Wie sehr der im Aufsatz behandelte Gegenstand Schumann am Herzen lag, ersieht man auch aus seinem Briefe vom 8. 8. 47 an Brendel (N. F. S. 264), in welchem die Idee der Gründung eines „allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins" besprochen wird. Unter den Anträgen, die Schumann für die erste Tonkünstlerversammlung in Leipzig (13. u. 14. 8. 47) formulierte, waren zwei, welche die Einsetzung besonderer Sektionen bezweckten: eine „zur Wahrung klassischer Werke gegen moderne Bearbeitung", eine andere „zur Ausfindigmachung verdorbener Stellen in klassischen Werken". Zur Verhandlung gelangten diese Vorschläge nicht. (Vgl. La Mara »Musikerbriefe aus fünf Jahrh.« II, 200.) Daß Schumann auf diesem Gebiete immer weiter gearbeitet hatte, geht wohl auch aus einem Briefe an Breitkopf & Härtel (20. 4. 42, unveröffentlicht) hervor, in welchem er sich die Partituren aller Mozartschen und Beethovenschen Quartette ausbittet.

464 (S. 39, m.). Der Vater der Sängerin war der bekannte Nationalökonom Friedrich List. Elise L. wurde ausgebildet bei Lablache und Bordogni in Paris. Sie trat damals in mehreren Gewandhauskonzerten auf, meist sehr befangen.

465 (S. 45, m.). Gestr.: „Mit Bedauern haben wir noch zu bemerken, daß uns Frl. List, nachdem sie an vier Abenden aufgetreten, verlassen hat und nach Paris zurückgekehrt ist. Daß sie ein Opfer einzelner Intrigen geworden, glauben wir nicht; aber beklatscht wurde sie nach Möglichkeit bis auf den Konzertanzug hinunter. Gegen eines müssen wir sie in Schutz nehmen, als ob sie gleich anfangs unbescheidene Forderungen

gemacht; man frage die Konzertdirektion. Was ihr Talent anlangt, so bestehen wir darauf, was wir völlig unparteiisch an verschiedenen Stellen darüber gesagt haben. An den Ersatz einer solchen Stimme ist wohl so bald nicht zu denken. —"

466 (S. 46, u.). Vgl. hierzu auch Nr. 64. Bericht über die »Lobgesang«-Aufführung in Brockhaus' »Allg. Zeitung«.

467 (S. 49, m.). „Aus aller Welt Enden wollen sie jetzt herkommen und Stunde bei mir nehmen, weil sie Hilfe bei mir suchen", scherzte David, Hilfs Lehrer, einmal gegen Mendelssohn.

468 (S. 51, m.). Vielleicht infolge dieser strengen Kritik befragte Spohr Mendelssohn um sein Urteil über die »historische Sinfonie«. Mendelssohn sprach sich in seinem Antwortschreiben (s. Spohrs »Selbstbiographie« II, 232) sehr zurückhaltend aus, konnte aber doch nicht verschweigen, daß ihm der letzte Satz nicht gefallen habe. Entschieden mißbilligend äußerte er sich ein Jahr früher, als er das Werk selbst noch nicht kannte, schon über den Plan desselben. Als Moscheles ihm (März 1840) berichtet hatte, daß die Sinfonie im Philharmonischen Konzert zu London ausgepocht sei, und daß man annähme, der Komponist habe mit derselben nur einen Scherz beabsichtigt, meinte er: „Welch unglückliche Idee ist aber das Ganze! Zu einem Spaß ist doch eigentlich das ernsthafte Orchester zu gut." — Am schärfsten verurteilte Hauptmann die Sinfonie. „Spohr kann eben den Bach und den Händel nur vorstellen, wie sie ihm vorkommen: fugiert und altväterisch; hätte er den Begriff ihrer Größe, würde er's wohl mit seinen Mitteln eben in dieser Sphäre nicht unternehmen wollen — ebensowenig Beethoven — von letzterem ist aber auch nicht ein Tröpfchen .... Der letzte Satz, 1840, der neuromantisch sein soll, ist sehr widerwärtig, in philiströser Form phantastisch sein sollend." (Brief an Hauser vom 3. 4. 40.)

469 (S. 52, o.). Der Pauker E. Pfundt war seines Postens im Orchester zeitweilig enthoben worden; vom Winter 1841/42 an wurde er für immer in seine Tätigkeit wieder eingesetzt.

470 (S. 53). Es ist nicht erwiesen, daß diese Motette von Sebastian Bach ist, sie wird vielmehr Johann Christoph Bach (dem Eisenacher) zugeschrieben. Sie wurde veröffentlicht unter den 1806 von J. G. Schicht herausgegebenen »6 Motetten von Johann Sebastian Bach«, doch erhoben sich Zweifel gegen die Autorschaft Sebastians, die auch von dessen Sohne Philipp Emanuel nicht anerkannt worden ist. Schelble in Frankfurt brachte die Motette in den Jahren 1821—34 als Johann Christophs Werk viermal zur Aufführung, auch erschien sie später unter diesem Namen in Schlesingers »Musica sacra« (II, 46).

471 (S. 53, u.). Vgl. hierzu auch Anm. 455.

472 (S. 60, o.). Mendelssohn nahm bald nachher Urlaub von seiner Leipziger Stellung auf ein Jahr, das er teils in Berlin, wo König Friedrich Wilhelm IV. ihn dauernd zu fesseln suchte, teils auf Reisen zubrachte. Als im Sommer 1841 die englischen Künstler Payne und Wrankmore einen Stahlstich Mendelssohns vollendet hatten, kündigte Schumann das Erscheinen desselben mit den Worten an, daß dies „wohl das schönste Bild sei, das von ihm, vielleicht überhaupt von einem Musiker existiere". Er setzte hinzu: „Da uns der Meister auf einige Zeit entrissen, so kommt dies Bild im rechten Augenblicke, uns die vielgeliebten Züge recht oft vergegenwärtigen zu können." (Zt. 1841,15, 60.)

473 (S. 63, o.). Nach einem an Henriette Voigt gerichteten Briefe (25. 8. 34, N. F. 55) scheint Schumann schon damals einen Aufsatz über Berger ziemlich fertig gehabt zu haben. „Der Aufsatz über Berger geht vorwärts; die Form, in die ich ihn gekleidet, ist kühn und wird mir Ihr Mißfallen zuziehen." H. Voigt war Schülerin und Verehrerin L. Bergers und hatte jedenfalls Schumann um eine Würdigung ihres Lehrers in seiner neugegründeten Zeitschrift gebeten. Der Aufsatz gelangte aber nicht zur Veröffentlichung, jedenfalls kam er hier teilweise mit zur Verwendung.

474 (S. 70, u.). Gestr.: „Der 2ten Liszt'schen Studie entspricht die 17te. Namentlich diese hat Liszt in geistreichst humoristischer Weise aufgefaßt. Die 3te Bravourstudie findet sich, wie gesagt, in dem italienischen Original nicht; sie enthält das »Glocken«-Rondo. Das 4te Stück der Liszt'schen Sammlung bringt die 1ste der Paganini'schen Kapricen in zwei verschiedenen Bearbeitungen; ihre Schwierigkeiten übersteigen alles bis jetzt Bekannte. Leichter und anmutiger erklingt die folgende, im Original die 9te, ein heiteres Wechselspiel wie von Flöten und Hörnern, mit einem gravitätischen Intermezzo in A-moll."

475 (S. 71, m.). Diese waren: Kalliwoda, Lindpaintner, Reißiger, Spohr und Jos. Strauß.

476 (S. 73, m.). Verhulst war 1838—42 Musikdir. der »Euterpe« in Leipzig.

477 (S. 75, o.). Hirschbach gab am 5. 1. 43 ein Konzert im Gewandhause mit eigenen Kompositionen, über die Schumann (Zt. 18, 28) berichtete: „Bei dem Verhältnis, in dem der Komponist zu diesen Blättern steht, würde ein Urteil in ihnen, wie es auch gestellt sei, Mißdeutungen unterliegen. Wir führen also nur an, daß ein Quintett (C-moll), ein Quartett (B-dur) und ein Septett (Es-dur) zur Aufführung kamen, und daß sie die Teilnahme erweckten, die sie ihrem düsteren Charakter gemäß anzusprechen berechtigt sind. Sämtliche Kompositionen sind schon vor mehreren Jahren entstanden. Vielleicht hat der Komponist seiner Kunst seitdem holdere Seiten abgewonnen. In keinem Falle stehe er still." Diesem etwas kühlen Bericht merkt man deutlich an, daß Schumann sich in seinen früher gehegten Erwartungen von Hirschbachs schöpferischem Talent getäuscht sah. In der Folge ist auch von Hirschbachs Kompositionen keine Rede mehr in der Zeitschrift.

478 (S. 76, u.). S. Aufs. 93, Bd. I, 504 u.

479 (S. 78, u.). Am 27. 1. 53 wurde die Ouvertüre zum erstenmal vollständig nach einer neuerlich vorgefundenen Handschrift im Gewandhause aufgeführt.

480 (S. 80, u.). Preisrichter waren: K. Krebs, F. W. Grund, L. Marxsen, J. F. Schwenke, L. Spohr.

480a (S. 84, u.). Ein Jahr vorher hatten sich auch Rob. und Klara Schumann zwölf Lieder aus dem Rückert'schen »Liebesfrühling« ausgesucht, um sie zu vertonen. (Werk 37, die Nummern 2, 4, 11 sind von Klara Schumann komponiert.) Rückert dankte dem Künstlerpaare im Mai 1842 für die Widmung eines Druckexemplars durch ein schönes Gedicht (s. Litzmann II, S. 22).

481 (S. 86, m.). Auch die Lieder eines anderen Engländers, Ed. Thomas Chipp, beurteilte R. Schumann recht günstig. Chipp hatte verschiedene Kompositionen zur Beurteilung an Schumann geschickt. Dieser schreibt ihm darauf am 1. 5. 53: „Ihre Musik gefällt mir sehr, vieles ausnehmend, vor allem die Gesänge. Es gibt in Deutschland nicht viele, die ähnliche hervorzubringen wüßten. Die Lieder sind sehr schön

gesungen und empfunden, von anmutiger Form, oft auch, wenn ich so sagen darf, eigentümlich und nationell-englisch. Ich habe mich wahrhaft an ihnen erfreut. Auch an den Orgelkompositionen. Doch wünschte ich dieselben hier und da einen etwas kräftigeren Charakter und eine mehr gebundene Schreibweise, obwohl sie einen ausgezeichneten Meister im Spiel verraten und namentlich die Phantasie über »God preserve« von der größten Wirkung sein muß. [Einzelheiten.] Vieles möchte ich Ihnen darüber noch sagen, aber was die Musik im Gemüt wirkt, drücken die Worte nur schwach aus . . .“

482 (S. 89, u.). Gestr.: „wie in einer norddeutschen der Judaismus“.

483 (S. 112, u.). Diese Stelle ist charakteristisch für Schumanns grundsätzliche Stellung zu den Kompositionsüberschriften. Seiner ästhetischen, an das Mystische grenzenden Grundanschauung vom künstlerischen Schaffen, nämlich, daß der schaffende Musiker gewissermaßen nur der Empfangende sei, daß ihm seine Musik frei aus dem Unbewußten zuströme, mußte es widersprechen, der Phantasie durch vorherige Festsetzung einer Überschrift eine bestimmte Aufgabe zu geben, eine Fessel anzulegen. Der fertigen Komposition jedoch dann ein sinniges Bild unterzulegen hielt er für richtig, ja verlangt es als Kritiker sogar oft. Doch müsse der Komponist auch die richtige Wahl treffen. So tadelt er z. B. Bennett, daß er seiner Ouvertüre »Waldnymphe« (s. Bd. I, 421, o.) den falschen Namen gegeben habe. An Moscheles schrieb er über einen »Karneval«: „Den Maskentanz zu entziffern wird Ihnen ein Spiel sein, auch brauche ich Ihnen wohl schwerlich zu versichern, daß die Zusammenstellung sowie die Überschriften nach Komposition der Musikstücke entstanden sind.“

484 (S. 113, o.). Auch als Schumann nicht mehr kritisierte, interessierte er sich noch für Schapler. 1851 verwendet er sich bei Kistner für den Verlag von Stücken für Pianoforte und Cello, die Schapler ihm zur Prüfung zugeschickt hatte, und nennt ihn einen „sehr talentvollen Musiker“. Unveröffentlichter Brief vom 20. 6. 51.

485 (S. 116, u.). Gestr.: „Das Interesse für das Ganze würde sich indes abkühlen, wenn man es auch auf einmal zu genießen trachtete; die einzelnen Stücke gleichen sich zu sehr im Charakter; eine Steigerung der Wirkung in den zwölf Nummern ist nicht beabsichtigt. Aber einzeln vorgenommen sind sie ihres freundlichen Eindrucks gewiß, und so sei ihnen ein freundliches Willkommen nochmals zugerufen.“

486 (S. 116, u.). Der Artikel war in der Zt. geteilt; darum dieser Anfang.

487 (S. 125, u.). Zuerst am 22. 4. 41. Schumann schrieb tags darauf in der Zt.: „Die Ouvertüre ist bedeutend, in einem höchst edeln Charakter geschrieben, überhaupt eine früher gehörte desselben Komponisten in jedem Betracht überwiegend, namentlich auch was das Kolorit der Instrumentation anlangt.“ Die erste Besprechung der Ouvertüre war von O. Lorenz (Zt. 1840, Bd. 13, 6).

488 (S. 132, o.). Sie hat den Beinamen »die Schottische«, weil M. die ersten Anregungen zu ihr in Schottland (1829) erhielt. Die „wirklich erste“ wurde wahrscheinlich 1824 komponiert; die „zweite“, die »Reformations«-Sinfonie, wurde erst nach Mendelssohns Tode gedruckt und trägt die Werkzahl 107, die hier als die „neue“ bezeichnete ist die sogenannte »Italienische« (Werk 90).

489 (S. 134, o.). „Ihr schönes Spiel steht mir noch lebendig vor der Seele.“ Schumann an Bazzini am 28. 11. 44 (Erler I, 318).

490 (S. 143, u.). Geſtr.: „Für den wertvollſten halten wir den 1. Satz, auch der Tutti halber, die hier nicht als Flickwerk, ſondern dem Ganzen organiſch verwachſen erſcheinen.“

491 (S. 153, o.). Der Verfaſſer lebte damals als Oberlandesgerichtsaſſeſſor in Naumburg. Unwillkürlich wird man durch dieſe Stelle daran erinnert, was Schumann 1830 an ſeine Mutter ſchrieb (Jgb. 121, 122): „Mutter, geh einmal tief in Dich und in mein Herz ein, und frage dich ernſt: ‚ob ich dieſes tote Einerlei ein ganzes Leben aushalten kann? ob Du Dich mich von früh 7 bis abends 7 Uhr in der Ratsſtube ſitzend denken kannſt‘, oder: ‚Das Jus ſagt ernſthaft: ich kann nichts bieten als Akten und Bauern, wenn es weit kommt einen Totſchlag‘“ oder (Jgb. 117): „Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwiſchen Poeſie und Proſa oder nenn' es Muſik und Jus.“

492 (S. 159, u.).

493 (S. 160, o.). [Urteile Schumanns über verſchiedene Opern.] Zur Ergänzung des »Theaterbüchleins«, in das Schumann ſeine Urteile nur für ſich und in kürzeſter Form eintrug, mögen hier noch einige verſtreute Ausſprüche über andere Opern mitgeteilt werden, die dem Feuilleton der Zeitſchrift entnommen ſind.

Aus 1835. Aubers »Cheval de bronce«. „Geiſtreich leichte Konverſationsmuſik.“

1836. Halévys »Jüdin«. „... Wir mußten unſere Ohren ſuchen, ſo viel tauſende Akkorde ſummten in kurzer Zeit an einem vorbei. Gewiſſe Formeln der neuen franzöſiſch-italieniſchen Schule ſind ſo allgemein geworden, daß man nicht weiß, wem ſie eigentlich angehören; ſolche allgemeine Monotonie findet ſich am meiſten. Geiſtloſer als die Muſik Aubers und unendlich weniger melodiös als die Bellinis, entſchädigt ſie indes hier durch mehr Wahrheit, dort durch Fleiß.“

Marſchners »Templer und Jüdin« und »Hans Heiling« „waren erfreuliche deutſche Erſcheinungen am Theater“.

1838. Spontinis »Veſtalin«. „Am 15. 12. feierte Spontinis »Veſtalin« ihr 30jähriges Jubiläum. Ehre ihrem Schöpfer!“

Bellinis »Nachtwandlerin« und »Norma«. „Ref. rechnet ſie zu den langweiligſten der Welt, gegen die ihm »Donauweibchen« und »Dorfbarbier« wie Meiſterſtücke von Kunſt vorkommen.“

Aubers »Domino noir« „iſt ſo gut wie durchgefallen; mit Vergnügen berichten wir's und zur Ehre unſeres Publikums. Die Muſik iſt die ſchwächſte, die Auber wohl je gemacht; nur einzelnes, wie die komiſche Arie des Kaſtellan im zweiten Akt, iſt amüſanter. Die Handlung ſelbſt iſt gemeine Dutzendarbeit und obendrein lasziv ohnegleichen. Gewiß muß man es unſerm Direktor Dank wiſſen, daß er uns ſchnell das Neuſte vorführt; andererſeits aber auch bedauern, wie ſo viel Zeit und Mühe ſo vieler Menſchen an ſolch Zeug verwendet wird. Auber macht nicht viel Umſtände mit der Kunſt und dem Publikum; wir haben ebenfalls keine Zeit, die Worte zu wählen.“

1839 (Wien). Mozarts »Figaro«. „... Die Musik zum ersten Akt halte ich für das Himmlischste, was Mozart je geschrieben..."

Lindpaintners »Genueserin«. „... Man nennt das hier [in Wien] eine deutsche Musik; sie ist es aber im Grunde nicht, sondern, wie alles von Lindpaintner, einnehmend im ersten Augenblick, klar und leicht verknüpft, und namentlich in der Instrumentierung klangvoll und glänzend. Dabei herrscht der deutsche gesunde Sinn im ganzen allerdings vor, weshalb wir auch gern in die dem Komponisten höchst ehrenvolle Anerkennung einstimmen, die ihm vom Publikum an allen drei Abenden zuteil geworden, und die Oper allen deutschen Bühnen zur Aufführung empfehlen. Der Text ist freilich sehr gewöhnlich; Neuheit oder gar Poesie in der Idee fehlen ihm gänzlich. Und was konnte doch aus der glücklich gewählten Lokalität (Venedig) gemacht werden; sie ist aber rein zufällig, und das Stück konnte ebensogut in Braunschweig oder Algier spielen bei passend verwechselter Kostümierung... Als vorzüglichstes Musikstück galt mir die erste Arie des Herrn Schober, die aber am Publikum ganz spurlos vorüberging. Der zweite Akt enthält ebenfalls viel gute Musik, erinnert aber durchaus an die Kerkerszene im »Fidelio«. Eine ausführlichere Besprechung der ganzen Oper behalte ich mir bis auf mehrmaliges Anhören vor..."

Donizettis »Torquato Tasso«. „... An der Musik hatte ich wieder für viele Jahre genug; sie war gar zu schlecht..."

1840. „Glucks Opern, scheint es, wollen sich wieder Bahn in Deutschland brechen. Die glänzenden Aufführungen in Berlin sind bekannt. Vielleicht daß auch bald in Frankreich eine musikalische Rachel den alten großen Meister zu Ehren bringt."

Als gleichzeitig von fünf der bedeutendsten deutschen Theater die Aufführung französischer und italienischer Opern gemeldet wurde, begleitete Schumann diese Notiz mit den Worten: „Bravo, deutsche Theater! Es ist nur ein Wunder, daß wir in Deutschland noch so leidlich deutsch komponieren."

1841. Kreutzers »Nachtlager«. „... Gewiß gehört sie zu den Opern zweiten Ranges, aber dies in allen Ehren, und reizt überdies durch ein glückliches dankbares Sujet."

494 (S. 161, m.). Über den »Tannhäuser« liegen auch briefliche Äußerungen Schumanns vor. Er erwähnte der Oper, als er sie nur erst aus der Partitur kannte, in einem Briefe vom 22. 10. 45 an Mendelssohn (N. F. 2). Nachdem er an dessen kurz zuvor erschienenen Orgelsonaten die „echt poetischen, neuen Formen", die „reinen Harmonien" gerühmt, fährt er fort: „Freilich was versteht die Welt (inkl. viele ihrer Musiker) von reiner Harmonie? Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl voll toller Einfälle und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom »Rienzi« her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu — und ändern und radieren möchte er nun gern — zu spät! — Nun genug! Die Musik ist um kein Haar breit besser als »Rienzi«, eher matter, forcierter! Sagt man aber so etwas, so heißt es gar: ‚ach, der Neid', darum sag' ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen." — Nachdem Schumann den »Tannhäuser« (der am 20. Okt. die erste Aufführung erlebte) dann auch gehört,

schrieb er am 12. Nov. an Mendelssohn: „Über »Tannhäuser« vielleicht bald mündlich; ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen." An Dorn schrieb Schumann unterm 7. 1. 46 (N. Z. 256): „»Tannhäuser« von Wagner wünscht' ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt 100 mal Besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches musikalisch Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das Technische, die Instrumentierung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher."

495 (S. 163, o.). Ein gelegentliches Wort Schumanns über die »Heimliche Ehe« ist in Max Maria v. Webers Aufzeichnungen: »Kleine Erinnerungen an große Menschen« (Wiener »Neue freie Presse« von 1876) enthalten. Schumann hatte eine der ersten Aufführungen dieser am 10. 6. 49 neu in Szene gesetzten Oper besucht, und der von Weber erzählte Vorfall wird kurz nachher stattgefunden haben. Ich teile ihn der Hauptsache nach hier mit — nicht als ob ich glaubte, solchen in hypochondrischer Stimmung hingeworfenen Äußerungen besondere Wichtigkeit beilegen zu müssen, sondern weil man aus Webers Schilderung ersieht, in wie hohem Grade Schumann zeitweise von seiner nervösen Reizbarkeit beherrscht wurde, und wie das furchtbare Verhängnis, dem der edle Mann nach Verlauf weniger Jahre erliegen sollte, schon damals seine Schatten vorauswarf. — Schumann (so erzählt Weber) verkehrte in Dresden gern mit der Witwe Karl Maria v. Webers, „deren musikalischen Feinsinn und praktisches Verständnis für musikalische Wirkung er so hochhielt, als es die damals schon beginnende Umdüsterung seines großen Geistes zuließ. Diese Umdüsterung gab sich unter anderm auch in einer oft bis zu größter Rücksichtslosigkeit gesteigerten Vernachlässigung der gesellschaftlichen Formen, ... vornehmlich aber durch den mehr als schroffen Ausdruck kund, den er oft seinem Urteile über Kunst und Kunstwerke gab." Schumann hatte seine Sympathie für Weber und dessen Witwe auch auf deren Sohn übertragen, mit dem er ziemlich häufig in einer der Post nahegelegenen Restauration [von Engel] zusammentraf. Dorthin war Schumann zumeist durch eine Vereinigung von Künstlern gezogen worden, von denen er sich aber später fast ganz absonderte, wie Weber berichtet. „Meist saß er dann, das Gesicht nach der Wand gewendet, vom Getriebe des Saales abgekehrt, die Hand auf dem Henkel des Bierkruges, an einem kleinen Tische, völlig in sich versenkt und schien leise vor sich hin zu pfeifen, obwohl aus den zugespitzten Lippen kein Ton gehört wurde. Die geflissentliche Absonderung des genialen Mannes wurde meist aus Achtung, teils aber auch aus Furcht respektiert, da Versuche, ihn in den lebendigen Verkehr zu ziehen, von ihm auf mehr als derbe Weise abgelehnt worden waren. Zuweilen wurden dieselben indes doch erneuert, wenn irgendein künstlerisches Vorkommnis auf die Beteiligung des Meisters hoffen ließ.

Da war Cimarosas »Heimliche Ehe« einstudiert worden. Die lieblich geistvolle Musik von Mozarts großem Zeitgenossen hatte bei dem seiner organisierten, hochgebildeten Teile des Publikums ein heiteres Entzücken hervorgerufen, das in uns nachwirkte, als ich, mit einigen Glaubensgenossen in der Kunst, eines Abends das genannte Restaurant betrat. Im Drange des vollen Eindrucks eilte ich auf den bereits an gewohnter Stelle sitzenden Schumann zu und rief ihn an: ‚Nun, Doktor, sind Sie auch in der Oper gewesen?' Er wendete den Kopf nur wenig, die dunklen Haare

hingen ihm über die hohe Stirn herein; er sah mich von unten mit mürrischem, fast bösem Blick an und sagte: ‚Wie können Sie das einem vernünftigen Menschen zutrauen? Lassen Sie mich in Ruhe mit der Kanarienvogelmusik und den Haarbeutelmelodien.‘ Worauf Lipinski, der mit eingetreten war, um eilends ein Glas Wein zu trinken, sich umkehrte und in seinem gebrochenen Deutsch zu ihm sagte: ‚Alle Ehr', Doktor, Sie seien sehr respektabeler Komponist, wollte aber, wüßten einen zu rekommandieren uns, der schriebe Haarbeutelmusik von der Matrimonio segreto.‘

Da stand Schumann ohne Erwiderung auf, ergriff seinen Hut, setzte ihn auf und schritt eilend, ohne jemanden zu grüßen, aus dem Saale, von Lipinski mit den Worten geleitet: ‚Merkwürdiger Komponist, aber grober Mann, fataler Kamerad. Sehr, sehr respektabel‘ . . .“

496 (S. 163, m.). Die Haus- und Lebensregeln waren ursprünglich für das 1848 komponierte »Jugendalbum« (Werk 68) bestimmt und sollten ihren Platz zwischen den einzelnen Klavierstücken erhalten. Schumann gab diesen Plan auf, führte vermutlich die Sammlung noch weiter aus und veröffentlichte sie in einer Extrabeilage zu Nr. 36 der N. Zt. von 1850. Später erschienen die Regeln als selbständiger Anhang zum »Jugendalbum« (Werk 68). Sie sind auch mehrfach in Sonderausgaben erschienen, darunter in französischer Sprache von Liszt, in englischer von Pearson. Schumann wünschte sie, weil er viel Wert auf sie legte, ausdrücklich als Beilage, die sonst weiter nichts enthalten sollte. (Brief an Brendel 11. 4. 50; Erler I, 118.)

497 (S. 163, m.). Ein Beispiel davon, wie Schumanns Aufmerksamkeit überall auf dergleichen gerichtet war, hat L. Ehlert Jansen aus der Zeit mitgeteilt, wo er Schumanns Klavierschüler auf dem Leipziger Konservatorium gewesen. Die eigentliche Lehrgabe sei Schumann abgegangen, und seine Schüler, selbst wenn sie „völlig roh“ waren und „der intimsten Anleitung bedurften“ (wie Ehlert das von sich selbst sagte), hätten von ihm meistens nur irgendein allgemeines Wort über das Vorgespielte vernommen, keinerlei Belehrung über Fingersatz, Phrasierung, Dynamik usw. Nach einem solchen Vortrage habe Schumann einmal gesagt: „Es ist merkwürdig: immer wenn Sie das kleine Es anschlagen, klirrt jene Fensterscheibe.“

498 (S. 169, u.). Die Nachteile des vielen Phantasierens am Klavier hatte Schumann an sich selbst erfahren. Er schrieb darüber einmal an Klara Wieck (3. 12. 38): „Eines möchte ich Dir raten, nicht zuviel zu phantasieren, es strömt da zuviel ungenützt ab, was man besser anwenden könnte. Nimm Dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So sammeln und konzentrieren die Gedanken sich mehr und mehr.“

499 (S. 170, o.). Vgl. hierzu auch Anmerkung 36, besonders das Wort: „Es affiziert mich alles usw.“

500 (S. 170, u.). Dieses letzte Wort der Gesammelten Schriften, es ist zugleich das Wort, unter welches Schumann sein ganzes Leben gestellt hatte. — „Nie habe ich einen fleißigeren Menschen gekannt als ihn, schon als Knabe“, bekennt Schumanns Jugendfreund E. Flechsig als alter Mann in seinen »Lebenserinnerungen«, und der Schlußsatz des geistvollen Aufsatzes »Schumann als Ästhetiker« (s. Vorbericht) von H. Kretzschmar, er trifft so recht den Nagel auf den Kopf mit folgenden jedem Schumannfreund und -kenner aus dem Herzen gesprochenen Worten: „Er ist in seiner Systematik ansecht-

bar, er hat ſich über Forderungen ereifert, die nur vorübergehend in einer romantiſch extravaganten und zugleich affektſüchtigen und charakterloſen Zeit berechtigt waren, aber daß er die künſtleriſche Begabung als eines der größten Himmelsgeſchenke hingeſtellt hat, und noch mehr, daß er den Begabten verpflichten wollte, den Beſitz durch ſein Leben zu hüten und zu mehren, gibt ihm unter den nützlichen Äſthetikern eine hervorragende Stellung."

Anmerkungen zum Nachtrage.

501 (S. 173, o.). Wie ſchon im Vorworte angedeutet, wurden einige der Jugendaufſätze und Jugendgedichte hier im Nachtrage mit aufgenommen, um das Bild des Schriftſtellers Schumann zu vervollſtändigen. Sie laſſen die hohe ſchriftſtelleriſche Begabung bereits deutlich erkennen und tragen zum Verſtändnis des poetiſchen Stiles namentlich der erſten Schriftſtellerzeit bei. Erſtaunlich iſt auch der Gedankenreichtum des 17jährigen Jünglings. Die Aufſätze, teilweiſe ſchon von Janſen in einem Aufſatze »Aus Robert Schumanns Schulzeit« (»Muſik« 1906, Heft 20 [1. Schumannheft]) veröffentlicht, ſind Schulaufſätze aus den beiden letzten Gymnaſialjahren 1826/28. —

Die Namen der vielen berühmten Männer, die als Beiſpiele hier angeführt ſind, wurden nicht mit in das Namenverzeichnis aufgenommen.

501a (S. 180, u.). Dieſe Aufzählung erinnert lebhaft an das Werk »Bildniſſe berühmter Männer aller Zeit« — eine Sammlung von Kupferſtichen mit kurzer biographiſcher Textbeilage —, welches im Verlag der väterlichen Buchhandlung von 1818 an erſchienen war, und an dem der Gymnaſiaſt Robert damals kurz vorher noch mitgearbeitet hatte.

502 (S. 190, o.). Auch dieſe Jugendgedichte ſind bis auf das erſte und das letzte bereits veröffentlicht (von Waſielewski und Janſen und Ferd. Schumann) und nur hier zuſammengeſtellt (ſ. Waſielewski, »Rob. Schumann«, Anhang; Janſen, »Aus Rob. Schumanns Schulzeit« [1. Schumannheft der »Muſik«] und Ferd. Schumann, »Aus R. Schumanns Vaterhauſe«, »Dresd. Anzeiger«, Sonntagsbeil. 23, 1910). Bei allen außer den »Polyrhythmen« iſt das Datum angegeben. Die »Polyrhythmen« — Jean Paul nachgebildet — ſtammen ebenfalls aus den letzten Gymnaſialjahren, alſo Oſtern 1826—1828.

503 (S. 200, u.). Einige der 63 Artikel, welche Schumann 1834 für das von Herloßſohn und Lühe herausgegebene »Damenkonverſationslexikon« ſchrieb, ſollen deswegen hier zum Abdruck gelangen, weil ſie zeigen, wie vielſeitig ſich Schumann damals ſchon mit Muſikgeſchichte, Muſiktheorie beſchäftigt, und wie ſicher er ſich bereits ſein Urteil über muſikaliſche Perſonen und Dinge gebildet hatte. Die lexikaliſche Arbeit ſcheint ihn intereſſiert zu haben, denn in ſpäteren Jahren hatte er u. a. den Plan, ſelbſt ein Lexikon herauszugeben. 1834 gab er die Arbeit jedenfalls nur auf, weil er durch die am 1. April 1834 von ihm begründete Zt. voll in Anſpruch genommen war. — Die Artikel ſind in dem Lexikon alle mit R. S. unterzeichnet.

504 (S. 202, o.). Später urteilte Schumann etwas ſtrenger über Bellini. So ſchreibt er 12. 7. 36 an K. F. Becker, daß er ſich im ſtillen freue, wegen einer Reiſe die

»Puritaner« nicht hören (also dann über sie berichten) zu müssen. Noch später gebraucht er einmal R. Wagner gegenüber den Ausdruck „Bellinismus“ (der an der Dresdner Hofoper herrsche), was Wagner aber zurückweist.

505 (S. 203, u.). Dieser Artikel ging unter der Überschrift »Zeitgenossen« in die N. Zt. f. M. (Bd. 2, 26) über, mit folgender Fußnote: „Auf Ersuchen der Redaktion des »Damenkonversationslexikon« als Probe mitgeteilt, wie in ihrem Buch die musikalischen Artikel abgefaßt sind. D. Red.“

506 (S. 206, m. u. 207, m.). Da Schumann die Artikel nur bis Buchstabe C geschrieben hat, wurde hier, um die alphabetische Reihe in den Artikeln beizubehalten, bezüglich der Anwendung der neuen Rechtschreibung eine Ausnahme gemacht.

507 (S. 207, m.). Zu vgl. hierzu die Behandlung derselben Sache in Aufs. 19, Bd. I, 105.

508 (S. 211, u.). Es war wohl zugleich auch eine ironisierende Nachahmung der Finkschen Zeitung, welche 1832 eine Rezension desselben Heftes gebracht hatte und sich überhaupt durch ihre pünktlichen Bemerkungen über Druck und Papier auszeichnete. Der letzte Absatz („Die Ausgabe ist“ usw.) legt diese Deutung nahe, nachdem Schumann sich noch kurz vorher (1834, S. 31) über die „abgelebten Rezensionsendreime über Ausstattung und treffliches Papier“ unmißverständlich genug geäußert hatte. — Diese dritte Rezension ist hier aufgenommen worden, um noch ein weiteres Beispiel von Schumanns Verfahren zu geben, ein und dasselbe Werk aus verschiedener Anschauungsweise heraus zu beurteilen.

509 (S. 212, o.). In dem Katalog der Berliozschen Werke vom Jahre 1852 steht die Sinfonie als Op. 14a.

510 (S. 213, u.). Berlioz' Geliebte war die englische Schauspielerin Miß Harriet Smitson.

510a (S. 214, u.). Wie Diakonus Emil Flechsig, der Jugendfreund R. Schumanns, erwähnt, hatte Schumann in seiner Jugend eine große Verehrung für diesen Dichter.

511 (S. 216, u.). „Die Kapricen scheinen mir mit den Etüden auf ziemlich gleicher Stufe zu stehen, weshalb ich das damalige Urteil nachzuschlagen bitte; sie verdienten eine weitläufigere Besprechung, die wir uns vorderhand wegen Mangel an Raum versagen müssen.“

512 (S. 216, u.). [Beurteilung der ersten Werke Schumanns.] Von den ersten fünf Werken Schumanns finden sich Besprechungen in Finks »Allgem. Mus. Zeitg.« 1833: Werk 1, 2, 3 und 5; Webers »Cäcilia« 1834: Werk 1, 2, 4 und 5; Castellis »Allgem. Mus. Anzeiger« 1832: Werk 1 und 2; 1833: Werk 3; 1834: Werk 5; 1835: Werk 4 (zusammen mit 7 und 8); Rellstabs »Iris« 1832: Werk 1 und 2; 1833: Werk 3; 1834: Werk 4 und 5.

a) [Rellstab und Schumann.] Rellstabs Rezension (»Iris« 1832, S. 83) war kühl, aber nicht unfreundlich gehalten. Ihm fehlte der „Schlüssel“, um die „Rätsel“ der Komposition lösen zu können. „Das Kunstwerk darf nicht durch ein fremdes Etwas, es muß ganz allein, voll, durch sich selbst verständlich sein; die Seele muß in ihm, nicht außer ihm wohnen, sonst ist es nicht mehr als der Leichnam auf der Bahre, dessen Seele schon über den Sternen weilt.“ Rellstab schloß mit den Worten: „Mit Liebe und Freundschaft reiche ich dem Dichter,

wenn auch nur in Tönen, die Hand; dem Musiker strecke ich die Hand auch entgegen, aber mit einem scharfen Hieber bewaffnet und in der Auslage zum Zweikampf." Die Rezension stimmte Schumann froh und dankbar, so daß selbst der „hingeworfene Handschuh" ihn nicht verletzte. „Ich heb' ihn aber auf" (schrieb er Rellstab bei Zusendung der »Paganini-Studien« Werk 3) „mit den beifolgenden Paganinianis. Nehmen Sie die Arbeit in Gunst auf und meine Bitte um gütige Vormundschaft. Spreche ich auch nur für ein Stiefkind, so zog ich es groß mit Fleiß und Lust, auch nicht ohne eigenes Interesse, da es mein theoretisches Examen vor der Kritik sein soll. Im Ernst, — die Arbeit war herrlich, aber sonst nicht leicht, da die Harmonien oft dunkel und mehrdeutig (selbst unkorrekt), auch manche der Kapricen an Rundung und Einheit der Form nicht ganz meisterhaft zu nennen sind. Beim ersten Durchspielen eines solchen einstimmigen Satzes ist's einem oft wie in einem luftleeren Raum; später, wenn man die feinen durchgehenden Seelenfäden aufgegriffen hat, wird es aber schön und licht und der fremde Genius klar. Doch mag ich lieber sechs eigene machen als noch einmal drei bearbeiten." Nach der (lobenden) Anzeige dieses Heftes (»Iris« 1833, S. 3) erschienen im Jahrgang 1834 Besprechungen des 4. und 5. Werkes. »Intermezzi«, Werk 4 und »Impromptu über ein Thema von Klara Wieck«, Werk 5. Über die »Intermezzi« sagt Rellstab: „... Bestrebte sich der Komponist ebenso, das Natürliche zu erreichen, wie er sich Mühe gibt, originell durch Seltsamkeit zu sein, so müßten wir alle Achtung vor ihm haben. So aber glauben wir und sagen es ihm geradeheraus, daß er auf einem völligen Irrwege ist. In seiner Arbeit behagt uns, und wie könnte es anders sein, einzelnes sehr wohl, allein das Ganze stößt uns durchaus zurück. Diese Art von Modulation, diese abgebrochenen Rhythmen, diese gesuchten Künsteleien der Finger, alles tut der Natur Gewalt an. Zugleich werden die Kompositionen dadurch sehr schwierig, und der Verfasser verlangt also auch ein besonderes Studium für seine freudlose Arbeit von uns. Dies ist zuviel. ... Unser Wunsch ist, diese Worte möchten den Komponisten nicht kränken, sondern bestimmen, einen andern Weg einzuschlagen."

Trotz der abfälligen Kritiken blieb Schumanns Gesinnung gegen Rellstab dieselbe achtungsvolle, die auch aus der »Journalschau« (N. Zt. 1834, S. 193) hervorleuchtet, worin die »Iris« eine eingehende Besprechung findet. Sie lautete im wesentlichen:

„Im ehrendsten Sinne könnte man den Titel gleich für den Träger wie für die Last nehmen, teils für den Regenbogen selbst, teils für die Göttin, die auf ihm vom Himmel gleitet. Dort könnte man ihn als siebenfarbigen Halbkreis des Friedens deuten, hier wäre es die Himmlische, die Kunde bringt von ihren Ebenbürtigen. Die indische Sage geht noch weiter und läßt alle Götter auf dieser ätherischen Hängebrücke zur Erde hinabsteigen. Es klänge nach Schmeichelei (wenn sie auch Rezensenten Rezensenten gegenüber mehr ausüben als gegen Autoren), wollte man vom Vorliegenden das letzte behaupten. Aber einzelne kommen in Augenblicken herab, nicht allein welche von Fleisch und Gestalt, sondern von Geist und Gedanken, noch dazu griechische, leise verhüllte. [Folgen Zitate aus der »Iris«.] Man könnte die Regenbogenvergleiche noch weiter treiben, etwa entschuldigend: ‚hat doch der Astronom Frauenhofer in den reinen Irisfarben dunkelschwarze Streifen entdeckt, und du wolltest zürnen, wenn einmal eine schöne Seele irrt'? oder tadelnd: ‚diese »Iris« ist allerdings ein Regenbogen, der, wie der idealische Mensch, mit dem Fuß an der Erde haftet, während das

Haupt die Wolken berührt, er ist aber einfarbig', oder auf die Zeit angewandt: ‚der unbewölkte Himmel malt keinen, wohl aber der dunkle — desto fester tritt er dann hervor'. Und dergleichen ließe sich viel sagen, wäre man nicht vom Ernst einer Journalschau lebhaft durchdrungen. Rellstab selbst war es (haben wir gehört), der sich einmal mündlich gegen einen Freund über die jetzige Zeit und die Kunstmenschen in ihr geäußert: einen Hasen können sie totschießen, einen Löwen aber nicht erwürgen. Dieser Timonsgedanke, ob er schon packt, schneidet denn auch überall durch."

An verschiedene abfällige Urteile Rellstabs über jüngere Komponisten (Schumann, Keßler und namentlich Chopin), in denen er „eine ganze Schule für Irrungen" erblickte, knüpft Schumann folgende Bemerkungen: „Wir glauben und hoffen nicht, daß Rellstabs Kraftmaß als Virtuos ihn in seinem Urteil bestimme. Er selbst wird nicht von Schiller verlangen, daß er seinen hundertstimmigen »Wallenstein« ungeschrieben lassen sollen, weil ihn Winkeltruppen nicht aufführen können, oder einen Reisenden, der vielleicht nach Griechenland wandert, glauben machen wollen, er sei auf einem falschen Wege, weil er (Rellstab) nach dem Norden zu will — verschiedene Kräfte verlangen verschiedene Nahrung, und wir gehen eben nicht denselben Weg. Es scheint uns aber hier der Ort, obwohl dem Versprechen der Einleitungsworte der Journalschau entgegen, nach dem wir die einzelnen Organe durch sich selbst sprechen lassen wollten, unsere Meinung über diesen Gegenstand auszusprechen. Sie geht dahin.

Rellstab hat das Verdienst, der erste zu sein, der ohne Rücksicht, mit Ausdauer, daher mit Glück die Richtung unterbrochen hat, welche die Deutschen den Italienern und Franzosen nachzugehen anfingen. Damit zugleich tat er einen Angriff gegen die verkühlte kritische Sprachweise, gegen den Geist der Unentschiedenheit, der sich den Schein der Unparteilichkeit gab, um seine Charakterlosigkeit zu verbergen. Sonderbar kam es jedoch, daß, während er dem Feind auf den Fersen nachfolgte mit allen Waffen des Witzes und Spottes (das Engelsschwert ist noch einem Kunstgenie aufgehoben), im Rücken ein neuer aufstand, von dem er selbst zugibt, daß er vornehmerer Abkunft sei. Hätte er sich mit dem letzten vereint, so war jener ohne weiteres verloren. So aber kam er dem edleren Gegner, der noch dazu jugendlich, zukunftsvoll, also mächtiger dasteht, keine Spanne entgegen, ja er blieb mit einem Starrsinn auf seiner Stelle, daß dieser ihn nun weniger beachtete, während er sonst einen wohlwollenden Vorwurf des Exzentrischen und Extremen dankbar aufgenommen und benutzt hätte. Erst in der jüngsten Zeit scheinen sich beide Parteien anzunähern; wenigstens erkannte die eine das neue Fürstentum de facto an, das die andere schon de jure zu besitzen glaubt. . . . . Wie dem auch sei, möge durch diesen Gegendruck die neue Blüte länger zurückgehalten worden oder die künftige Frucht eine wirklich giftige sein, so bleibt an sich die Gesinnung dieser Götterbotin eine edle, ihres Ursprungs würdige, und wenn auch die Ehrfurcht vor zwei Künstlern, Bernhard Klein und Ludwig Berger, die Schuld tragen sollte, daß Rellstab die späteren Zeitgenossen zurückmessen wollte, so bleibt es immer anzuerkennen, daß diese Geister, die vielleicht sonst, wenn nicht untergegangen, doch übersehen worden wären, von ihm verherrlicht worden sind, wie sie es in solchem Maß verdienen. . . . Wir schließen diese Bemerkungen mit Dank gegen einen echten Künstler; er ist Ludwig Rellstab selbst. Der ältere Streiter hat uns jüngere Kunstkämpen unaufgefordert mit solcher Teilnahme der Welt als turnierfähige Jünglinge vorgestellt [vgl. »Iris« 1834, S. 87], daß wir die Schwerter um so schärfer schliffen, einzuhauen in alles

Kranke, Unkünſtleriſche und Häßliche. Und wenn wir auch hier und da anderes ſchützten und angriffen, ſo erinnere er ſich der Worte, die er uns vor kurzem ſelbſt ſchrieb: „Es gäbe ein großes Unglück, wenn wir ſtets dieſelbe Anſicht teilten, da ſelbſt das Vielbetadelte noch einſeitig iſt gegen die tauſendſeitige Welt in der Menſchenbruſt.“

Die perſönlichen Beziehungen der beiden Redakteure zueinander waren die erſten Jahre freundlicher Art, Rellſtab beteiligte ſich 1834 und 35 ſogar als Mitarbeiter an der N. Zt. Dagegen hat er ſich mit den Kompoſitionen Schumanns niemals befreunden können; ſie berührten ihn „förmlich unangenehm“, wie er bei Beſprechung des Allegros Werk 8 ſagte. „Wir werden leider mit dem ſonſt ſo von uns geachteten, wir möchten ſagen uns befreundeten Komponiſten hier ſtets auseinandertreffen wie entgegengeſetzte Pole des Magnets“ (1836, S. 40). Das war ein im Grunde unhaltbares Verhältnis. Allmählich trat denn auch eine Wandlung ein, die damit begann, daß Rellſtab in der Pariſer »Gazette musicale« (1837, Nr. 50) gelegentlich eines Berichts über den Zuſtand der Muſik in Deutſchland von der N. Zt. tadelnd bemerkte, „daß ſich ihre Mitarbeiter leider gar zu oft untereinander ſelbſt lobten“. Schumann wies dieſe verletzende Äußerung gegen ein „mit Opfern erhaltenes Inſtitut, das ſeine ganze Ehre gerade in ſeine bewieſene Unparteilichkeit, ſeine treu bewahrte Künſtlergeſinnung ſetzt“, mit ernſten Worten zurück (Zt. 1838, 8, 28; »Gazette musicale« 1837, S. 577). Mit dem guten Einvernehmen zwiſchen beiden war es vorbei. Zwar brachte die »Iris« hernach noch zwei Beſprechungen Schumannſcher Werke — der »ſinfoniſchen Etüden« (1838) und der »Kinderſzenen« (1839) — aber namentlich die letztere war in ſo überlegen-abweiſendem Tone geſchrieben, daß Schumann ſeinen Unwillen nicht verbarg. „Ungeſchickteres und Bornierteres iſt mir nicht leicht vorgekommen“, ſchrieb er an Dorn, „als es Rellſtab über meine »Kinderſzenen« geſchrieben. Der meint wohl, ich ſtelle mir ein ſchreiendes Kind hin und ſuche mit die Töne dann danach. . . . Rellſtab ſieht aber wahrhaftig nicht viel über das A B C hinaus manchmal und will nur Akkorde.“ Auch in der Zt. wurde Schumanns bis dahin ſehr rückſichtsvolle Haltung gegen Rellſtab eine andere, die Verſchiedenheit ihrer Kunſtrichtung trat ſchärfer hervor. Daß Schumann trotzdem doch keine feindſelige Geſinnung gegen Rellſtab hegte, erſieht man aus den Worten, mit denen er (Zt. 1842, 16, 8) die Nachricht von dem Aufhören der »Iris« meldet: „Herr Rellſtab ſcheidet mit ſo anteilerregenden Worten von ſeinen Leſern, daß man ihn nur ungern ziehen ſieht. Wir bedauern den Zurücktritt dieſes wenn oft ſtarren, aber redlichen und ehrenwerten Mannes auf das aufrichtigſte.“ —

b) [Gottfr. Weber über Schumann.] Schumanns Verhältnis zu Gottfried Weber und deſſen »Cäcilia« war immer ein erfreuliches. „Große Freude“ machte ihm die Beurteilung ſeiner Erſtlingswerke durch G. Weber (den „auserleſenſten unſerer Kritiker“). Ein Auszug daraus mag darlegen, daß Weber zu den wenigen gehörte, die Schumanns Begabung früh erkannten. „Nicht verſagen darf ich dem (wie ich wiederholt vorausſetze, jungen) Komponiſten das Zeugnis, daß aus ſeinen — nicht ſowohl unreifen, als vielmehr im Treibhaus vorzeitigen Haſchens nach Außerordentlichkeit gereiften Produktionen dennoch ſo viel Genialität hervorblickt, daß man gar nicht wiſſen kann, ob er nicht aus dem gegenwärtigen Gewirre abenteuerlicher Tongebilde ſeinerzeit den Weg zur Einfachheit und Natürlichkeit zurück und von da zur Höhe der Kunſt finden wird. Ich habe zwar ſchon oft daran erinnert und es jungen Tondichtern als Studienplan zur Nachahmung empfohlen, daß das höchſte Muſikgenie aller Zeiten,

Mozart, mit ganz einfachen, ja bis zur Trivialität einfachen, nur immer auf Wohlklang berechneten Kompositionen angefangen und so, von unten anfangend, die höchste Stufe erstiegen hat, auf welcher er sich dann erst erlaubte, dem Gehöre mitunter auch wohl einmal etwas Ungewöhnliches und Herbes zu bieten, (was er in seiner vollendeten klassischen letzten Epoche sogar wieder gänzlich unterließ! — die Introduktion zum C-dur-Quartett war das letzte, was er sich in dieser Art erlaubt hatte;) — unsere heutige Generation aber will es nicht machen wie Mozart, will nicht von unten, sondern gleich oben und allerwenigstens mit dem anfangen, was Mozart auf seiner Höhe sich erlaubt (noch höher aber sogar wieder aufgegeben) hat. Doch auch diesem Bildungsgange wollen wir keineswegs das Verdammungsurteil sprechen; auch er kann durch Umwege, namentlich durch den des Zurückkehrens zur Natürlichkeit und Einfachheit, ans Ziel führen, — und ich wiederhole es: wer weiß, was aus einem, wenn auch allzu vorzeitig wilde Funken sprühenden jungen Künstler, wie Herr Schumann, noch werden kann? Wir wenigstens wollen ihm das beste Glück nicht nur wünschen, sondern wir dürfen es auch hoffen, indem ihm an manchen Orten, wo das ewige Bestreben, ganz außerordentlich genial und original zu sein, ihn vorübergehend zu verlassen scheint, gar manches recht lobenswert gelingt."

Weitere Besprechungen Schumannscher Werke erschienen in der »Cäcilia« nicht. Als Beweis aber für Webers Aufmerksamkeit auf den Komponisten darf es gelten, daß er sich im Dezember 1837 mit der Bitte an Schumann wandte, ihm seine zuletzt erschienenen Werke einzusenden (vgl. Kohuts »Friedr. Wieck«, S. 109). Eine Rezension derselben ist freilich nicht erfolgt. G. Weber starb den 21. Sept. 1839. —

e) [Castelli über Schumann.] Castellis »Allgem. Musikal. Anzeiger« hat Schumanns Kompositionen immer nur günstig beurteilt, was in einem Wiener Blatte der dreißiger Jahre doppelt auffällt. Hier folge das Wesentliche aus den Beurteilungen.

(Über Werk 1 und 2. »Abeggvariationen« und »Papillons.«) „Es ist allerwege hübsch, wenn man auf eigenen Füßen ruht und keiner Krücken noch anderer Schultern zur Unterstützung benötigt. Der uns zum ersten Male begegnende, wahrscheinlich noch jugendliche Tondichter gehört zu den seltenen Erscheinungen der Zeit; er hängt an keiner Schule, schöpft aus sich selbst, prunkt nicht mit fremden, im Schweiße des Angesichts zusammengelesenen Federn; hat sich eine neue ideale Welt erschaffen, worin er fast mutwillig, zuweilen sogar mit origineller Bizarrerie herumschwärmt; und schon aus diesem Grunde, eben weil ihm die Phönixeigentümlichkeit innewohnt, der Akkolade [des Ritterschlags] nicht unwert ist. Freilich werden manche, sonderlich jene, für welche beispielsweise Jean Pauls tiefgefühlte Lebensbilder böhmische Dörfer sind, oder welche vor Beethovens genialen Blitzstrahlen abhorreszieren, als ob ihnen ein Vomitiv verabreicht würde — probabiliter, sag' ich, werden diese Herren in as und es auch daran gewaltig Ärgernis nehmen, ob der Kühnheit des obskuren Neophyten das Näslein rümpfen und erklecklich Aufsehen davon machen; vielleicht wohl gar über das: ‚wie es ist' und ‚wie es sein sollte' einige Bücher Papier konsumieren und ein Vierteihundert Federn abstumpfen; — immerhin! — was einmal der Öffentlichkeit übergeben wird, fällt auch dem allgemeinen Urteile anheim; ein belehrendes verschmäht nur der Eigendünkel, während es der nach Höherem Strebende dankbar empfängt, aber treu bleibt seinem Genius, der ihn nicht leicht auf eine Irrbahn verleitet. ..." (1832, Nr. 26).

(Über Werk 3. »Paganiniſtudien«.) Nach eingehender Beſprechung des die Studien einleitenden Vorwortes lauten die Schlußworte:

„Der Sache Wichtigkeit mag dieſer ungewöhnlich ausgedehnten Anzeige zur Entſchuldigung dienen. Es war ein mit zahlloſen Schwierigkeiten verknüpftes Problem; doch es ward begonnen mit gleich großer Liebe, Beharrlichkeit und Umſicht und ſteht nun vollendet da auf eine Art und Weiſe, daß alle Pianiſten wahre Freude, vielen Genuß daran haben und dem Verfaſſer dafür hochverpflichtet ſich bekennen müſſen“ (1833, Nr. 10).

(Über Werk 5. »Impromptu«.) „Wir geſtehen offenherzig, lange, vielleicht noch nie, ſind uns ſo höchſt eigentümliche, wunderbare, ganz originelle Ideengänge vorgekommen wie in dieſen 12 thematiſch geführten Sätzen, von denen nur die beiden letzten länger ausgeſponnen, die gleichſam Variationen zu ſein ſcheinen und doch wieder keine ſind, die faſt unſchuldig ausſehen und dennoch die heimliche Tücke, den loſen Schalk nicht bergen können. Mit Bewunderung haben wir die ſelbſtändige Auffaſſung, das konſequente Feſthalten, die ungemein fleißige Arbeit, die frembartigen Rhythmen, die reiche Phantaſie ſchon beim aufmerkſamen Durchleſen erkannt. ... Indem wir den Inhalt dieſer 15 Seiten — nach beſter Überzeugung — ein wirklich geniales Kunſtprodukt nennen, ſo mit vielen, die einen geſeierten Namen an der Stirn tragen, ungeſcheut ſich meſſen darf, muß auch der Verlagshandlung mit Auszeichnung gedacht werden; ſchon die Herausgabe eines Werkes, das ſo himmelweit die Grenzen einer beliebten Popularität überſchreitet und demnach geringen finanziellen Gewinn verheißt, fordert einen beherzten Entſchluß, wie ihn nur Selbſtkenntnis und reiner Kunſtſinn erzeugen kann ...“ (1834, Nr. 37).

Dieſe Rezenſionen ſind mit der Chiffre 76 gezeichnet, hinter der, wie Schumann vermutete, Grillparzer ſich verſteckte. Nach Hanslicks Mitteilung aber (»Muſikal. Stationen« S. 356) hat Grillparzer ſein Talent als Muſikkritiker „niemals für die Öffentlichkeit ausgeübt“.

Die folgende, mit „56“ gezeichnete Beſprechung der »Intermezzi« ſei hier noch mit herangezogen, obwohl ſie erſt ein paar Monate ſpäter erſchien, als Schumann auf die bereits vorhandenen hinwies.

„Einer unſerer liebwerten Kollegen hat ſich ſchon bei mehreren Anläſſen über die genialen Kompoſitionen dieſes intereſſanten Pianiſten gebührend ausgeſprochen, und die vorliegenden Werke [Toffata, Allegro und Intermezzi] zwingen uns, jenem allerdings kompetenten Urteile beizupflichten. Wir haben ſelbe genau ſorgfältig, ſtrengprüfend durchgeſehen oder, richtiger bezeichnet: durchſtudiert; können jedoch ohne verſinnlich erläuternde Notenbeiſpiele, ſo uns leider nicht zu Gebote ſtehen, plätterdings keinen vollſtändigen Abriß davon geben; hoffen indeſſen, daß auch das Inhaltsſkelett den beabſichtigten Zweck nicht verfehlen und die Aufmerkſamkeit der Kunſtfreunde erregen müſſe ...“ (1835, Nr. 39).

In einer (von Schumann unerwähnt gebliebenen) Anzeige der »Intermezzi« im »Kometen« vom 7. 3. 34 wird geſagt, daß ſie ſich „der Form nach den größeren Beethovenſchen Scherzos anſchließen und hinſichtlich ihrer ſchönen, außerordentlich vollſtimmigen Harmonie ſowohl, als wegen der charaktervollen, niemals ins Gewöhnliche ſtreifenden Melodie genial und höchſt gelungen genannt zu werden verdienen“. Der Komponiſt wird auf die Sonatenform hingewieſen, in der er „Ausgezeichnetes

leisten werde". Die verwerfende Rezension der »Intermezzi« in der »Iris« veranlaßt den (ungenannten) Beurteiler zu der Bemerkung, daß sie „einen gerechten Zweifel gegen Rellstabs kritische Autorität" errege. —

e) [Knorr über Schumann.] Es sei hier dann noch eine Charakteristik der »Papillons« mitgeteilt, welche in J. Knorrs »Führer auf dem Felde der Klavierunterrichtsliteratur« (Leipzig, C. F. Kahnt) enthalten und auf Schumann selbst zurückzuführen ist. Knorr, der in den ersten dreißiger Jahren viel mit Schumann musikalisch verkehrte, schreibt:

„Papillons. Poetische Kleinigkeiten aus einem reichen musikalischen Gedankenschatze herausgegriffen und zusammengestellt, wie sie das bunte Durcheinanderflattern (papillons) auf einem Faschingballe zu malen am besten geeignet schienen. Das Bild vollständig zu machen, ward die Schlußnummer hinzukomponiert.

Welchen Sinn von diesem angedeuteten Standpunkt aus man den einzelnen Nummern unterlegen wolle, ist im Grunde genommen ganz einerlei; doch möge Schumanns eigene Interpretation derselben hier einen Platz finden.

Nr. 1. Eigentliche, der Introduktion folgende Eröffnungsmelodie.

Nr. 2. Imposanter Eindruck eines erleuchteten Saals; buntes Flimmern der Lichter durcheinander.

Nr. 3. Verschiedene Maskenzüge, die sich (im Kanon) durchkreuzen.

Nr. 4. Ein Arlequin, der sich neckend darunter mengt.

Nr. 5. Eine skizzierte Polonäse.

Nr. 6. Eine Szene im Trinkzimmer, dazwischen (im 2. und 4. Teil) Musik draußen im Saal.

Nr. 7. und 8. Darauf bezügliche Fortsetzung, deren Mitteilung an dieser Stelle zu lang sein würde.

Nr. 9. Infolge einer kurzen Musikpause entstandenes Gewühl durcheinander.

Nr. 10. Man beginnt (1. Hälfte des 1. Teils) sich schon wieder zu sammeln, und alles läuft (2. Hälfte desselben Teils) herzu, da (im 2. Teil) die Musik aufs neue ertönt, dieselbe Musik, welche früher (Nr. 6) in der Ferne gehört ward, nur jetzt in der Nähe sich, sozusagen, gröber ausnimmt.

Das folgende ist eine Art »Aufforderung zum Tanz«, bei welcher sogar die fashionable Welt im Frack nicht übersehen zu sein scheint.

Nr. 11. Eine (in freier Form) ausgeführte Polonäse mit Trio.

Nr. 12. Gleichsam zum Kehraus die bekannte Großvatermelodie, nachher verbunden mit jener oben erwähnten Eröffnungsmelodie. Doch erlahmt nunmehr (wo die Synkopen eintreten), die nächtliche Lust unaufhaltsam, und alles zerstreut sich bis auf den letzten Mann. Die Turmuhr schlägt sechs, womit das Geräusch der Faschingsnacht vollends verstummt. Zu Hause endlich angelangt, will man der Ruhe pflegen, doch lange klingt's und singt's noch im Gehöre nach." —

In der zweiten Auflage der »Papillons« hat Schumann (außer einigen kleinen Änderungen in Nr. 2, 6 und 7) gegen das Ende des Finales die Worte nachgefügt: „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Turmuhr schlägt sechs." —

f) [Schumann über seine »Papillons«.] Eine etwas andere Deutung gibt Schumann den »Papillons« in einem Briefe an Rellstab, dem er sie zur Beurteilung eingesandt hatte: „Weniger für den Redakteur der »Iris«, als den Dichter

und den Geistesverwandten Jean Pauls erlaub' ich mir, den »Papillons« einige Worte über ihr Entstehen hinzuzufügen, da der Faden, der sie ineinander schlingen soll, kaum sichtbar ist. Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Szenen in den »Flegeljahren« — Larventanz — Walt — Vult — Masken — Wina — Vults Tanzen — das Umtauschen der Masken — Geständnisse — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlußszene und dann der fortgehende Bruder. Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß schien mir nur ein neuer Anfang — fast unbewußt war ich am Klavier, und so entstand ein »Papillon« nach dem andern. Möchten Ew. Wohlgeboren in diesen Ursprüngen eine Entschuldigung des Ganzen finden, das im Einzelnen sehr oft eine verdient!" — Frau Henriette Voigt gegenüber bemerkte Schumann (1834), daß er den Text der Musik untergelegt, nicht umgekehrt. „Sind Ihnen die »Papillons« nicht an sich klar? Es ist mir interessant, dies zu erfahren." —

Eine recht hübsche Zusammenstellung von eigenen Äußerungen Schumanns über seine Werke findet sich in dem »Schumannbrevier« von F. Kerst, Verlag Schuster & Löffler, Berlin 1905.

513 (S. 222, u.). Fußnote der Zt.: Eben erhalte ich Werk 21 desselben Komponisten, drei Notturnos. Auch hier zeigen sich dieselben freundlichen Anlagen, namentlich im letzten verliebten Mazurkenständchen; zur Schönheit fehlt aber noch viel, ja sogar äußere Abrundung und Reife. Jedenfalls hätten sie eine anständigere Vignette verdient, die am Ende gar noch witzig sein soll.

514 (S. 224, o.). Das Werk widmete Schumann J. Moscheles.

515 (S. 233, u.). Vgl. hierzu Anm. 311.

516 (S. 238, o.). „Ihre Kompositionen sehe ich mir eben genauer an; gewiß werden sie in der Zt. besprochen und, wie Sie es selbst am liebsten wollen, offen und aufrichtig. Sie haben, wie mir scheint, noch mit der Form zu ringen. Schreiben Sie noch recht viel für Gesang, auch mehr Vierstimmiges, und lassen sich's vorsingen. Dies wird Ihnen, glaub ich, von Nutzen sein", schreibt Schumann an Montag 26. 7. 41. (Jansen »Grenzboten« 1898 Nr. 30.)

517 (S. 260, o.). So lautete die Überschrift ursprünglich, Jansen änderte sie bei der Aufnahme in die 4. Aufl. der Ges. Schr. um in „Die Dv." Die Leipziger Stadtbibliothek besitzt ein vollständiges Exemplar der Zeitschrift »Komet«.

518 (S. 260, o.). Dieser Aufsatz gehört vermutlich zu den in Schumanns Briefen erwähnten „Vorarbeiten" für die musikalische Zeitschrift, die er im Verein mit Gleichgesinnten zu gründen beabsichtigte. Sie sollte im Herbst 1833 ins Leben treten und Fr. Hofmeister den Verlag übernehmen. Da dieser sich hernach aber wieder zurückzog und auch Schumanns Bruder in Schneeberg den Verlag ablehnen mußte, weil seine buchhändlerischen Kräfte anderweitig in Anspruch genommen waren, so galt der Plan Ende des Jahres 1833 als gescheitert. Inzwischen erschien dieser Aufsatz im »Kometen«, d. h. in dessen Beiblatt »Zeitung für Reisen und Reisende«, in den Nummern vom 7. und 14. 12. 33 und 12. 1. 34.

519 (S. 260, m.). Rellstabs Musikzeitung »Iris«. — Die nun folgende Stelle findet sich auch in der Zt. und zwar als Motto zu Nr. 49 des 1. Bandes, in welcher Nummer in einer Journalschau auch die »Iris« besprochen ist. — Vgl. hierzu auch Anm. 512(a).

520 (S. 261, m.). Mit „Friedrich“ (hernach immer „Fritz Friedrich“) iſt J. P. Lyſer gemeint. Lyſer war der Sohn eines Schauſpielerpaares und wollte ſich anfänglich zum Muſiker bilden, verlor aber vom ſechzehnten Jahre an nach und nach das Gehör und wurde Maler und Schriftſteller. Über ſeine immer zunehmende Taubheit bekannte er 1844: „Ich war 1834 ganz taub geworden, ſo, daß ich nur auf Stunden, durch die ſtärkſten Reizmittel, die aber meine Geſundheit gänzlich zugrunde zu richten drohten, mir das Gehör für Muſik wieder verſchaffen konnte. Worte hörte ich nie wieder.“ Lyſer war ein Duzfreund von Schumann, lebte Anfang der dreißiger Jahre in Leipzig und ſchrieb 1834 für die N. Zt. ſeine erſten Novellen („von einem ehemaligen Thomasſchüler“), die teilweiſe in ſeine Sammlungen »Kunſtnovellen« (1835 und 1837) übergegangen ſind. Die 1839 bis 42 beigeſteuerten Novellen ſind mit ſeinem eigenen Namen, die Korreſpondenzen (»Davidsbündlerbriefe«) aus Dresden (wo er ſeit November 1835 lebte) mit „Fritz Friedrich“ gezeichnet. „Bücher könnte man über ihn ſchreiben“, heißt es z. B. in Schumanns handſchriftlichen Aufzeichnungen »Menſchen«. Lyſer war als belletriſtiſcher Schriftſteller und Mitarbeiter aller möglichen Tagesblätter äußerſt fruchtbar. Die Erzeugniſſe ſeiner Feder ſind aber von ſehr ungleichem Wert und jetzt größtenteils vergeſſen. In neuerer Zeit iſt Lyſer jedoch wieder zum Gegenſtand eingehender Darſtellung geworden. Vgl. L. Hirſchberg, J. P. Lyſer. Zeitſchr. f. Bücherfreunde, 10. Jahrg. Heft 8 (Nov. 1906) und das große Werk von F. Hirth. 1911. Verlag Georg Müller, Leipzig und München. — Von Gram und Sorgen aller Art verbittert — ſeine Frau trennte ſich von ihm und heiratete den Komponiſten Pearſon — beſchloß Lyſer ſein unſtetes Leben im Jahre 1859 zu Altona.

„Bg.“ halte ich mit Janſen für eine Abkürzung von „Bergen“, Guſtav Bergen, der Literat oder Muſiker oder etwas von beiden war. Schumann führt ihn einmal (Brief vom 4. 1. 34) unter ſeinen „täglichen Geſellſchaftern“ mit auf — freilich als „Berger“, wie der Name in den Jgbr. (S. 229, u.) gedruckt iſt. Das beruht aber jedenfalls auf einem Leſefehler, denn Ludwig Berger, an den man zunächſt dabei denkt, war nur vorübergehend 1831 und 1836 in Leipzig. Im »Kometen« kommt Bergen ziemlich häufig vor, bald als muſikaliſcher Berichterſtatter, bald als Rezenſent, in letzterer Eigenſchaft meiſtens über unbedeutende Kompoſitionen Unbedeutendes ſagend. Auch im »Leipziger Tageblatt« trifft man vereinzelt auf ſeinen Namen. Er war Mitarbeiter an dem (unvollendet gebliebenen) Brüggemannſchen Konverſationslexikon, ferner Redakteur des (bei J. Wunder herausgekommenen) »Pfennig-Magazins«, eines muſikaliſchen Sammelwerkes, in welchem u. a. L. Schunkes Sonate erſchien. (Schumann wollte anfänglich ein „Allegro, Kuntſchen gewidmet“ dazu beiſteuern, es kam aber nicht dazu.) „Den wunderlichſten Kritiker der Welt“ nennt ihn Schumann in den ſchon oben bei Lyſer erwähnten Aufzeichnungen »Menſchen«. Als Komponiſt hat Bergen eine Anzahl Rondos, Variationen und Tänze für Klavier veröffentlicht. Zur Beurteilung ſeines künſtleriſchen Standpunktes genügt es, zu wiſſen, daß er ſein Opus 12 »Pfennig-Magazin-Walzer und 15000 Auflage-Galopp« betitelte und Mendelsſohns Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« (1833) „oberflächlich“ fand. Zu Schumanns näherem Umgange hat Bergen nicht gehört. Sein Name kommt auch nicht in der Zt. vor; allenfalls könnten im Jahrgang 1834 eine Korreſpondenz, mit „G. B.“, und ein paar kleinere Rezenſionen, mit „B.“ gezeichnet, von ihm geſchrieben ſein.

Mit „St." ist Ferdinand Stegmayer, tüchtiger Pianist und Geiger, von 1832 bis 1838 Kapellmeister am Leipziger Theater, gemeint. Schumann hielt viel auf den talentvollen Musiker. „Stegmayer ist auch so ein herrlicher Musikmensch, dem ich viel zu danken habe", schrieb er (19. 3. 34) der Mutter, „er lebt aber so wüst, daß man nicht mit ihm fortkann." (Wahrscheinlich ist die Bemerkung im »Denk- und Dichtbüchlein« über den „etwas dissolut lebenden Künstler S." ebenfalls auf Stegmayer zu beziehen, denn in den schon mehrmals erwähnten Aufzeichnungen heißt es von ihm u. a.: „Trinkt stark." Aber ebenso heißt es: „ihm möchte ich alles vertrauen".) An Klara berichtet Schumann humoristisch, Stegmayer habe „eine Petition an den Landtag eingereicht, daß man des Tages schlafen und des Nachts arbeiten möchte", und fügt schalkisch hinzu: „ich habe sie mit unterzeichnet". Für die Zt. hatte Schumann auf Stegmayers tätige Unterstützung gerechnet und bezeichnete ihn noch im März 1834 als „Mitdirigenten" derselben, allein diese Mitarbeiterschaft blieb ein frommer Wunsch. Als sich 1835 das Gerücht von Stegmayers Abgang verbreitet hatte, schrieb Schumann (N. Zt. 1835, 2, 128): „Ist es wahr, daß er uns zu Michaelis ganz verlassen wollte, so wäre das ein unersetzlicher Verlust für Leipzig, da es in ihm einen der ersten Musikmenschen verliert." Stegmayer komponierte nur wenig. Schumann gab ihm in einem Briefe an Dorn (1836) das Prädikat „leider sehr faul" und bemerkte ein anderes Mal in der Zt. (1838, 8, 48), daß Stegmayer „leider noch nicht die Hälfte so viel Werke geschrieben, als er Jahre zählt". Daß seine günstige Meinung von ihm als Künstler dieselbe geblieben war, bezeugt ein Brief aus dem Jahre 1853 (an K. v. Brunck), worin er Stegmayer einen „sehr routinierten Musiker" nennt, dem er „in früherer Zeit manche praktische Belehrung zu danken habe". Stegmayers Bemerkung über Schumanns Sinfoniesatz (S. 266) ist ganz in seinem Wiener Dialekt wiedergegeben.

„Hf." ist wahrscheinlich der Musikalienhändler Friedrich Hofmeister. Er war ein bewegliches Männchen von 51 Jahren mit rabenschwarzem, krausem Haar, — gescheit, witzig (daher auch Präsident der nach dem Muster der Wiener Ludlamshöhle gestifteten literarisch-artistischen Gesellschaft „Tunnel über der Pleiße"), im Grunde aber zu sehr Geschäftsmann, um den Davidsbündler-Ideen sonderlich hold zu sein. Zur Übernahme des Verlags der neuen Musikzeitung war er anfänglich bereit; in seinem Hause hatten Besprechungen darüber stattgefunden (bei welchem Anlaß Schumann einmal einen in dialogischer Form geschriebenen Aufsatz vorlas, wie Wenzel Jansen erzählte), selbst der auszugebende Prospekt war schon entworfen, allein Ende des Jahres 1833 war alles wieder aus. Hofmeister, dem „als Kaufmann an der Gunst des Publikums alles, an der des Kritikers nichts gelegen war", mochte die Förderung einer Musikzeitung für bedenklich halten, die (nach Schumanns Ausdruck) „als Vertreterin der Anrechte der Poesie alle Schäden der Zeit schonungslos angreifen sollte". Wie Hofmeister dem neuen kritischen Unternehmen nicht zugetan war, so hegte er auch von Schumanns Zukunft als Komponist keine sonderlichen Erwartungen, was freilich vom kaufmännischen Standpunkt aus und in Anbetracht des geringen Erfolges der von ihm verlegten »Paganini-Studien«, der »Intermezzi« und der Toccata erklärlich ist. Erst im Jahre 1852 verstand er sich wieder zur Herausgabe eines neuen Schumannschen Werkes, der Violinsonate in A-moll. Als Schumann ihm 1842 die Stichplatten der ursprünglich auf eigene Kosten herausgegebenen Impromptus (Werk 5) um einen Spottpreis anbot, erschien die neue Ausgabe derselben doch erst nach Verlauf von

8 Jahren. — Jedenfalls nimmt ſich Hofmeiſter als „Davidsbündler“ etwas ſonderbar neben Floreſtan und Euſebius aus, namentlich wenn man weiß, daß er wenige Jahre ſpäter (von 1836 bis 1842) mit Schumanns ehemaligem Zeitſchrift-Verbündeten K. Banck ſo freundſchaftliche Briefe wechſelte. Das Verſtändnis für Schumanns Künſtlertum, für ſein ſtilles, ernſtes, allem anſpruchsvollen Scheine abgeneigtes Weſen mußte ihm abgehen, der noch im Jahre 1841, in einem Briefe an Banck, über Schumanns vermeintlichen „Schlaf“ witzelte.

Ein bisher unbekannter Brief Schumanns an Hofmeiſter (vom 15. 11. 42) möge hier mitgeteilt ſein. Er beſtätigt Janſens obige Ausführungen:

„Ich habe lachen müſſen, wie Sie mich den Komponiſten beigeſellen möchten, die auf Beſtellung arbeiten. Ebenſowenig kömmt es Ihnen zu, Parallelen zwiſchen mir und andern Komponiſten zu ziehen, um die man Sie nicht gefragt hat. Sie verkennen Ihre Stellung zu mir, und ich verbitte mir ein für allemal Ratſchläge und Zumutungen, die mir ein gutes Gedächtnis an Vergangenes noch unpaſſender erſcheinen läßt.“

Die Zt. von 1834 und 35 enthält von Hofmeiſter einige kurze Artikel über die Intereſſen des Muſikhandels.

Hinter „Knif“ iſt Julius Knorr verborgen. Von Haus aus Philologe, war er zur Muſik übergegangen und lebte als Klavierlehrer in Leipzig. Mit ſeinem Freunde Schumann durch die gleiche Kunſtrichtung verbunden, teilte er mit ihm insbeſondere den Enthuſiasmus für Chopin, erwartete auch von Schumanns Kompoſitionstalent Großes. Über Knorrs Klavierſpiel liegen nur unvollſtändige Zeugniſſe vor. Nach ſeinem Vortrage der Chopinſchen »Don Juan«-Variationen im Gewandhauſe (27. 10. 31) berichtete Fink kurz, daß der Spieler „viel Fertigkeit gezeigt und verdientes Lob erhalten habe“. Auffallend kühl ſchrieb Schumann (den 11. 1. 32) an Wieck: „K. ſpielte neulich die Variationen von Chopin, wie Sie wiſſen. Es war weder ſchön noch ſchlecht, weder rein noch unrein, weder groß noch klein — ſondern er ſpielte nun eben die Variationen von Chopin. Darum gefielen ſie auch wenig.“ Um die Laufbahn als Konzertſpieler mit Erfolg betreten zu können, ſcheint es Knorr an Energie gefehlt zu haben; ſein Name wurde ſpäter durch muſikaliſch-pädagogiſche Arbeiten ehrenvoll bekannt. Vgl. hierzu Anm. 513(e) — Der Name „Knif“ ergibt von rückwärts geleſen den Namen des alten Fink. Wie Schumann, ſo hatte auch Knorr eine Liebhaberei für Buchſtabenverſetzungen und für Rückwärtsleſen; jedenfalls lag ſowohl der Wahl dieſes Namens als auch der Bezeichnung Knifs als „Balkentreter (Bälgetreter) an St. Georg“ eine Schelmerei zugrunde, über die man freilich nur Mutmaßungen haben kann. Die »Grenzboten« (1889, IV, 36) erweitern „St. Georg“ in „Waiſenhauskirche zu St. Georg“. Es wäre nicht unmöglich, daß Knorr vorübergehend oder in Vertretung des Organiſten F. L. Grabehand die Orgel in der Kirche des Georgenhauſes geſpielt hätte, wiewohl ſeine alten Freunde niemals davon gehört haben. Da man aber weiß, daß Knorr, der entſchieden humoriſtiſch beanlagt war, immer ein beſonderes Vergnügen an der Muſterung der niederen muſikaliſchen Ämter gefunden, ſo möchte eher anzunehmen ſein, daß Schumann, um Fink zu necken, den Davidsbündler Knif nannte und als muſikaliſchen Beamten der letzten, niedrigſten Sorte zeichnete. — Der N. Zt. gehörte Knorr 1834 als Mitredakteur an, ſeine Beiträge ſind mit den Ziffern 1, 11 und 21 gezeichnet. Von 1835 an, als Schumann alleiniger Redakteur war, war er nicht mehr Mitarbeiter, da zwiſchen ihm

und Schumann ernſtliche Meinungsverſchiedenheiten entſtanden waren. Erſt 1840 trat er wieder mit Schumann in ſchriftlichen Verkehr. — Knorrs äußere Erſcheinung war eigentümlich: dunkles, glattes Haar, bleiches, mageres Geſicht, hinter der Brille ein paar kluge dunkle Augen, um den zahnloſen Mund ein ſpärlicher Henri quatre, im Munde die auf und nieder balancierende Zigarre, die Kleidung gleichmäßig dunkel, — denkt man ſich dazu den von einem verwachſenen Fuß herrührenden ſchwankenden Gang und den burſchikoſen Ziegenhainer in der Hand, ſo konnte ſeine Geſtalt wohl an Mephiſto erinnern. Dieſer Eindruck ſchwand aber, ſowie er in ein Geſpräch gezogen wurde, in welchem er ſich ſtets als ein liebenswürdiger und geiſtreicher Künſtler zeigte. Hätte er mehr Willenskraft und weniger gutmütigen Leichtſinn beſeſſen, ſo wäre er wohl auf einen grünen Zweig gekommen; ſo aber ſtellte er in den letzten zwanzig Jahren ſeines Lebens das Muſiklehrertum nicht eben von der erfreulichſten Seite dar. —

Mit dem „ſchiefnaſigen Schwedenkopf“ gleich im erſten Satze des Aufſatzes iſt jedenfalls F. Wieck gemeint. Vgl. das Bild Wiecks u. a. in H. Alberts »Schumannbiographie«, 2. Aufl., S. 27.

521 (S. 221, m.). Klara Wieck hatte am 29. April, Kalkbrenner am 11. 5. 33 Konzert gegeben; beide hatten das A-moll-Konzert von Kalkbrenner Werk 107 (Klara nur den erſten Satz) geſpielt.

522 (S. 263, u.). In einem Briefe Schumanns an ſeine Mutter (28. 6. 33) heißt es: „Daß ich mit Kalkbrenner, dem feinſten, liebenswürdigſten (nur eitlen) Franzoſen oft verkehrt habe, wird Dir wohl Eduard geſagt haben. Jetzt, nachdem ich die bedeutendſten Virtuoſen (Hummel ausgenommen) kenne, weiß ich erſt, was ich ſelbſt früher geleiſtet habe, nämlich viel. Man glaubt von berühmten Männern das Neueſte zu hören und findet oft nur ſeine alten, lieblichen Irrtümer in glänzende Namen gehüllt. Namen — glaube mir, da iſt die Hälfte des Sieges. Dennoch reiche ich vor allen männlichen Virtuoſen zwei Mädchen die Palme, der Belleville und der Klara.“ —

Die jetzt hier folgenden Abſätze „bei der Bierſtimmigen“ pp. — „Doch ſcheint dies“ pp. — „Aber beim Himmel pp.“ und „Warum ſpielt Klara“ ſind ſchon in Aufſ. 26 enthalten, ſie wurden deshalb hier weggelaſſen.

523 (S. 263, u.). Nach Wieds Meinung hatte Fink die zweite Rezenſion geſchrieben, nur um einen Grund zur Ablehnung der Wieckſchen, ihm von Rochlitz empfohlenen Rezenſion zu haben. (Siehe »Komet« 1832, Nr. 7.)

524 (S. 264, o.). Z. B. von Spohr; er bezeichnete die Variationen als „die originellſten und geiſtreichſten Bravourvariationen und zugleich die ſchwerſten, welche exiſtieren“. (Aus O[rtlepp]s Ankündigung von Klaras Konzert, »Leipziger Tagebl.« vom 28. 4. 33.)

525 (S. 265, o.). Mendelsſohns Ouvertüre war in Klara Wiecks Konzert 29. 4. 33 aufgeführt worden.

526 (S. 265, m.). Dieſer Gedanke ſteht, etwas weiter ausgeführt, als Motto der Nr. 27 der Zt. von 1835 voran. Dieſen Gedanken, weiter ausgeführt, ſ. N. 28 unter den von Schumann herrührenden Mottos.

527 (S. 265, u.). [Über Schumanns Jugendſinfonie.] Schumann begann im Oktober 1832 die Kompoſition einer Sinfonie in G-moll. Der erſte Satz derſelben wurde erſtmalig am 18. 11. 32 in Zwickau, dann umgearbeitet am 12. 2. 33 in

Schneeberg und am 29. 4. 33 in Leipzig in Klaras Konzert (hier als „erſter Satz der erſten Sinfonie“ bezeichnet) zu öffentlicher Aufführung gebracht. In Ch. F. Pohles Konzertbericht (»Leipziger Tageblatt« vom 1. 5. 33), der hauptſächlich Klaras Spiel und Wiecks Unterrichtsmethode beſpricht, wird der Sinfoniesatz nur kurz, aber anerkennend erwähnt: „Wenn ich zum Lobe der Kompoſitionen heute viel ſagen wollte, ſo würde ſich mit Stoff genug darbieten. Wer hat ſich nicht gefreut über die wahrhaft poetiſche und originelle Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von Felix Mendelsſohn-Bartholdy und den ideenreichen Sinfoniensatz von Schumann!“ — Da Fink ganz über Klaras Konzert ſchwieg, ſo beruht alles, was über die ungedruckt gebliebene Sinfonie bekannt geworden iſt, auf Andeutungen, die ſich in Schumanns Briefen finden. Unterm 2. 11. 32 bittet Schumann den Muſikdirektor „G. W.“ Müller, ihm Unterricht im Inſtrumentieren zu erteilen und „einen eigenen Sinfoniesatz“ mit ihm durchzugehen. „Wie ſehr Sie mich dadurch verbinden würden, kann ich nicht ſagen, da ich faſt ganz nach eigenem Sinn und ohne Anleitung gearbeitet habe und überdies ziemlich mißtrauiſch gegen mein ſinfoniſches Talent bin.“

Bezüglich des Adreſſaten dieſes in Schumanns Jgbr. abgedruckten Schreibens liegt übrigens ein Irrtum vor. Von einem Muſikdirektor „G. W.“ Müller wiſſen die damaligen Leipziger Blätter nichts. Es iſt vielmehr ſicher Chriſtian Gottlieb Müller gemeint, der ſich durch ſeine Orcheſterkompoſitionen — zuletzt durch eine am 8. 3. 32 im Gewandhauſe aufgeführte Sinfonie — vorteilhaft bekanntgemacht hatte (zu vgl. auch Aufſ. 13 und Namensverzeichnis). Als Schumann ſich an die Kompoſition einer Sinfonie gemacht hatte und die Notwendigkeit gründlicher Unterweiſung in der Inſtrumentierung fühlte, lag es nahe, daß er ſich an dieſen tüchtigen Muſiker wandte, der auch als praktiſcher Orcheſterdirigent die erforderliche Inſtrumentenkenntnis beſaß und daher für Schumanns Zweck die geeigneteſte Perſönlichkeit war. Ob es zu dem Unterricht gekommen iſt, war bisher nicht feſtzuſtellen.) Am 6. November gibt Schumann ſeiner Mutter die „fröhliche“ Nachricht, daß Klara in Zwickau ein Konzert geben werde, worin „ein Sinfoniesatz“ von ihm geſpielt werden ſolle. An Rellſtab ſchreibt er am 7. Dez. aus Zwickau, daß er in kurzer Zeit nach Berlin zu kommen hoffe, aber „mit einer Sinfonie unter dem Arm“. An Hofmeiſter ebendahar am 17. Dez.: „In meiner kleinen trauliſchen Kinderſtube arbeite ich fleißig an der Sinfonie. Freilich nehme ich in der Inſtrumentation des erſten Satzes oft gelb für blau, halte aber auch dieſe Kunſt für ſo ſchwierig, daß nur ein [langjähriges] Studium Sicherheit der Beherrſchung bringen mag. Sollten Sie dazu beitragen können, daß ſie dieſen Winter einmal in Leipzig] zur Aufführung käme, ſo wäre das wohl die ſchönſte Aufmunterung für mich. Mag Ihnen das nicht unbeſcheiden klingen! Sie haben mich immer mit ſo viel Freundlichkeit als Kunſtjünger aufgenommen, daß ich wohl eine ſolche Bitte wagen zu können glaube.“ Wieck berichtet er unterm 10. 1. 33 (aus Zwickau) von der Umarbeitung, dem „völligen Umſtürzen“ des erſten Satzes und dem „Nachtragen der anderen Sätze“, indem er hinzufügt: „Anfang Februar komme ich beſtimmt mit der vollſtändigen Sinfonie unter dem Arme. Können Sie etwas dazu beitragen, daß ſie zur Aufführung käme, ſo wäre das die ſchönſte Aufmunterung.“ Aus Schneeberg ſchreibt er unterm 29. 1. 33 an Hofmeiſter: „Mit der Sinfonie geht's vorwärts. Sie wird hier mit vielem Fleiß einſtudiert und iſt gegen die Zwickauer Aufführung kaum zu erkennen.“ Töpken meldet er am 5. 4. 33: „Im ganzen verfloſſenen Winter nahm eine große Sinfonie fürs Or-

chester, die nun beendigt ist, meine Zeit weg; von ihr erwarte ich, ohne Eitelkeit, das meiste für die Zukunft." Seiner Mutter schreibt er unterm 28. 6. 33, daß seine Sinfonie ihm „viel Freunde unter den größten Kunstkennern gemacht, als Stegmayer, Pohlenz, Hauser". Seit der Zeit ist von der Sinfonie nicht mehr die Rede. In einem Briefe vom 15. 3. 39 an Simonin de Sire erwähnt Schumann bei Aufzählung seiner Kompositionen, daß in das Jahr 1832 „eine ziemlich fertige Sinfonie" und ein „auch nicht ganz vollendetes" Klavierkonzert falle. — Von der Sinfonie sind drei Sätze vollendet. Vom vierten Satze ist nur wenig niedergeschrieben, u. a. als Thema zu einer Fuge das aus den Impromptus bekannte von Klara Wieck.

Das Manuskript des ersten Satzes dieser Jugendsinfonie ist im Besitze des Herrn Bergrat Wiede in Weißenborn bei Zwickau. Im Dezember 1912 gelangte der Satz in Schumanns Geburtsstadt, Zwickau i. S., wieder zur Aufführung und fand als außerordentlich gedankenreiches und mit voller Beherrschung der Form durchgearbeitetes Werk wärmste Aufnahme. Vgl. Lurz, »N. Z. f. M.« 1912, S. 720.

528 (S. 268, o.). Ernst Ferd. Wenzel, wie Dörffel (s. »Grenzboten« 1889, IV, 37) angibt. Wenzel hatte Philologie studiert, war Wiecks Schüler geworden und lebte seitdem als Musiklehrer in Leipzig. Seine musikalisch-poetische Richtung führte ihn frühzeitig mit Schumann zusammen. Wenn er im Text „schöner Bube" genannt wird, so war diese Bezeichnung vollkommen zutreffend, wie ich häufig habe bestätigen hören. Wenzel war damals 25, Schumann 23 Jahre alt. K. Loewe erwähnt ihrer in einem Briefe vom 29. 7. 35 an seine Frau: „Schumann gefällt mir sehr, er steht in allgemeiner Achtung und Liebe; er ist ein stiller, guter und sinniger junger Mann, den man erst schätzen lernt, wenn man seine nähere Bekanntschaft macht. Er wird heute bei mir mit dem niedlichen, allerliebsten jungen Klavierlehrer Wenzel essen." — Wenzels nicht eben zahlreiche Beiträge für die Zt. sind meistens mit W. oder Wl. gezeichnet. 1843 wurde er an dem neubegründeten Konservatorium als Lehrer des Klavierspiels angestellt und verblieb bis zu seinem Tode in dieser Stellung.

529 (S. 268, o.). In einer Fußnote bemerkt Schumann, daß der erste Artikel so viele Druckfehler enthalte. „Er bietet eine ordentliche Sammlung von Anagrammen, Wortnetzen, Quiproquos, bei denen sowohl der Scharfsinn des Setzers zu bewundern als die Handschrift des Referenten zu verabscheuen ist. H. Heines Handschrift kann den bekannten Hippelschen Ausspruch kaum mehr zuschanden machen als meine eigne, da ich im Gegensatz zu ihr ein wahrer Engel zu nennen bin. Macht mich der Gedanke, daß ich am Ende nur Druckfehlerverzeichnisse der Verzeichnisse der Druckfehler (im dreifachen Sinn) zu geben habe, in etwas trübe, so könnte ich mich als redlicher Iktus mit dem angenehmen trösten, daß ich ja auch Liquidationen der Liquidation der Liquidationen bis ins Unendliche auszufertigen wüßte." —

Schumanns Handschrift war klein und oftmals kaum zu entziffern (vgl. die Faksimilebeilagen der vorliegenden Auflage, Bd. I nach S. 470 und Bd. II nach S. 344). Für die außerordentliche Gewandheit im Schreiben spricht schon der Umstand, daß in seinen Briefen, trotzdem er sie mit rapider Schnelligkeit schrieb, wohl einmal ein Wort ausgelassen, aber fast nie eins ausgestrichen ist. Er scherzte manchmal über seine unleserliche Handschrift, sein „Sanskrit". Einen Brief an Rosen schließt er mit den Worten: „Deine Augen dauern mich, ich kann den Brief selbst nicht lesen." Seiner Mutter schrieb er: „Was meine Handschrift anbetrifft, so

kann ich sie bei Gott nicht verbessern und werde in meinem ganzen andern Leben nicht anders schreiben lernen als in diesem oder in allen oder im vorigen Brief, bei dem ich mich gerade recht zusammengenommen hatte, um mich in meinem kalligraphischen Vorteil zu zeigen." „Beifolgend kannst Du als Probe meines willigen Geistes bei schwachem Fleische einen gemalten Brief lesen, in dem ich alle meine kalligraphischen Künste niederlegen wollte, was mir auch bis auf etliche große H's und A's, die ich in meinem ganzen Leben nicht habe produzieren können, ziemlich glorreich gelang." An Henriette Voigt (1838): „Die Musiken mancher Komponisten gleichen ihren Handschriften: schwierig zu lesen, seltsam anzuschauen; hat man's heraus aber, so ist's, als könne es gar nicht anders sein: meine Handschrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter usw. Kurz, ich kann nicht anders schreiben und komponieren, als Sie mich einmal kennen, meine liebe Freundin." Es gehört in der Tat viel Übung dazu, Schumanns Briefe, namentlich die aus seinen 20er Jahren, enträtseln zu lernen. Daher findet man auch so viele derselben unrichtig abgedruckt. Wo geradezu Widersinniges gebracht ist, da darf man das immer auf Rechnung des Abschreibers setzen.

530 (S. 268, m.). Jean Paul ist gemeint.

531 (S. 268, u.). Wenn Knif mit Fritz Friedrich eine Reise (noch dazu eine Fußreise) nach „Venedig" gemacht hat, so ist das eine dichterische Ausschmückung. Ohne Zweifel hat man sich eine sächsische Stadt — vielleicht Dresden — darunter zu denken.

532 (S. 269, o.). Bei „Zilia" [Abkürzung von Cäcilia?] hat man an Klara Wieck zu denken, bei „Giulietta" an Livia Gerhardt, die ihrer jugendlich-anmutigen Erscheinung und ihres seelenvollen Gesanges wegen als eine Verkörperung von Kreislers Julia erscheinen mochte.

533 (S. 269, o.). Der hier fehlende Abschnitt „47. Sitzung pp." ist ebenfalls in Aufs. 26 zu finden.

534 (S. 269, o.). Das erste Gewandhauskonzert, am Michaelistage 1833, fand im völlig neu eingerichteten Saale statt, in welchem man die früheren Oserschen Deckenbilder übertüncht hatte. Das Programm bestand aus dem Marsch „Schmücket die Hallen" aus Beethovens »Ruinen von Athen«, der »Jubel-Ouvertüre« von Weber und der A-dur-Sinfonie von Beethoven; dazwischen spielte Klara Wieck »Fantaisie militaire« von Pixis und das Finale aus Chopins E-moll-Konzert, Henriette Grabau und der Tenorist Kretzner sangen Arien von Rossini und Pacini. Über dem Beschauen der neuen, aber geschmacklosen Wandmalereien ging der Chor ohne jede Beifallsäußerung vorüber.

Die Überpinselung der Oserschen Fresken und der grellbunte Anstrich der Saalwände hatte allgemeines Mißfallen erregt, das sich in den Leipziger Blättern Luft machte. Eine anonyme Anfrage in F. Gleichs »Eremiten« lautete: „Wer hat in Leipzig über die neue Anstreichung des schönen Konzertsaales verfügt?" Eine derbere im »Kometen«: „Behufs einer neu einzurichtenden Küche bittet man um den Namen des Mauters, der den großen Leipziger Konzertsaal angestrichen hat." G. Bergen schrieb nach dem Eröffnungskonzert im »Kometen« (11. Oktober): „Wenn früher der Saal durch geschmackvolle Einfachheit imponierte, so waren wir nicht wenig erstaunt, hier in Leipzig, dem Sitze des feingebildeten Geschmacks, diesen herrlichen Saal auf eine Weise dekoriert zu sehen, welche unmöglich den Beifall des Publikums erhalten kann und wird. Wenn ein Reicher seinen Marstall oder seine Küche auf diese Weise dekorierte,

so würden wir sagen: Der Mann hat Geschmack." Hierauf bezieht sich Schumanns Bemerkung über den Küchenwitz.

535 (S. 271, o.). Fehlt Abschnitt „Allzu einseitig pp.". S. Aufs. 26, Bd. I, S. 127, u. Ebenso „Hüte dich jedoch". S. Aufs. 21, Bd. I, S. 112, m.

536 (S. 271, m.). Dieser Abschnitt, ebenfalls unter »Grobes und Feines« in der Zt. erschienen (Bd. 1, 151), wurde von Schumann den »Aphorismen« (Aufs. 21 und 26) aber nicht eingereiht.

537 (S. 272, o.). Eine Fortsetzung ist nicht erschienen. Schumann hatte mit diesem Aufsatz übrigens noch einen weiteren Plan. Er trug sich längere Zeit mit dem Gedanken, einen Roman »Die Davidsbündler« zu schreiben. Die ersten Spuren davon zeigen sich 1831, wo die typischen Figuren des Florestan, Eusebius und Raro bereits in dem Chopin-Aufsatz vorkommen. Aus 1832 liegt eine briefliche Äußerung Schumanns vor, die ebenfalls darauf zu beziehen sein wird. Er teilt seiner Mutter (am 5. Mai) mit, daß er vielleicht ein Buch schreiben werde — „die Idee ist da". Nach dem Erscheinen des Davidsbündler-Aufsatzes schrieb er ihr (4. 1. 34): „Die Davidsbündler im »Kometen« überschlage nicht; sie sind von mir und machen etliche Sensation. Es wird eine Art Buch, das ich später einzeln bei Karl und Eduard herausgebe." In der nächstfolgenden Zeit mußte dieser Plan in den Hintergrund treten, weil Schumann nunmehr seine ganze Tätigkeit der N. Zt. zuwendete. Als Nebenarbeit lieferte er nur die musikalischen Artikel für Herloßsohns »Damen-Konversationslexikon«, das im Verlage seines Freundes v. d. Lühe erschien (vgl. N. 3 u. 4, S. 200f.). Wenn Schumann unterm 18. 8. 34 an Töpken schrieb: „Die Davidsbündlerschaft grüßt Sie. Wir leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buche gestanden", so scheint auch dies darauf hinzudeuten, daß das Leipziger Kunst- und Künstlerleben seine dichterische Phantasie fortdauernd beschäftigte. In den nächsten Jahren verlautet nichts über den Plan; erst 1837 kommt Schumann wieder darauf zurück, um Zuccalmaglio ein gemeinsames Werk, eine Verschmelzung von dessen »Wedeliana« mit seinen eigenen »Davidsbündlereien« vorzuschlagen, was aber nicht zustande kam. Als er sich 1846 seinen ersten Chopin-Artikel von Härtel „zu einer Arbeit" erbat (— die Zeit der Veröffentlichung desselben hatte er sich so wenig gemerkt, daß er irrtümlich den Jahrgang 1833 der Finkschen Zeitung angab, in welchem er stehen müsse —), handelte es sich schwerlich noch um die Idee eines Romans, sondern wahrscheinlich schon um eine Sammlung seiner kritischen Arbeiten.

538 (S. 272, o.). Dieser Prospekt erschien auf einem einzelnen Quartblatte und wurde fast unverändert in die erste Nummer (3. April) der N. Zt. aufgenommen, die mit dem Motto eingeleitet war:

Die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen,
Die irren sich.
Shakespeare.

539 (S. 272, u.). „Es ist der schönste Beruf, es ist die schönste Aufgabe einer musikalischen Zeitung, das Talent zu fördern und, wo es erkannt wird, zu schützen. Ich habe, was in meinen Kräften stand, getan, die besten Talente meiner Zeit zu fördern,

fahren Sie darin fort" sind Worte Schumanns an Brendel, als dieser die Zt. 10 Jahre später übernommen hatte. —

„Daß allen ausgezeichneten Geistern aller Epochen ihr Recht geschehe, war von jeher mein Streben!" Schumann an Commer 3. 1. 42.

540 (S. 273, m.). „... Um nun meinen wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen, wie ich längst gewünscht, eine bestimmtere Richtung zu geben und für die mir erworbenen Kenntnisse einen größeren und allgemeineren Wirkungskreis zu erhalten, bin ich gesonnen, unterstützt von mehreren Künstlern und Kunstfreunden unter meiner Verantwortlichkeit eine neue Zeitschrift für Musik herauszugeben pp." schreibt Schumann 1. 1. 35 an die Leipziger Bücherkommission. (Veröff. in Hartog, »Rob. Schumann«, Haarlem 1910, S. 101 [in holländischer Sprache].)

541 (S. 274, o.). Die Herausgeber waren außer Schumann: Jul. Knorr, L. Schunke und F. Wieck.

542 (S. 274, m.). Dieser Aufsatz trägt in der Zt. keine Unterschrift, ist auch von Schumann nicht in die Ges. Schr. aufgenommen worden, er trägt aber ein so entschieden Schumannsches Gepräge — nach Form und Inhalt — daß ihn Jansen aus diesem Grunde in die 4. Aufl. der Schr. aufnahm und seine Ansicht auch mit folgenden Worten weiter richtig begründet: „Die Aufschrift: ‚Von einem alten Musiker' spricht nur scheinbar gegen meine Annahme, da Schumann seine Autorschaft häufig hinter einer unbekannten Chiffre versteckte. Eusebius ist unverkennbar; einzelne Gedanken im Aufsatz spricht er fast mit denselben Worten auch an anderen Orten aus. Eine weitere Bestätigung finde ich in der biographischen Notiz über die Belleville in Herloßsohns »Damen-Konversationslexikon«, deren Übereinstimmung mit dem Zeitschriftartikel in die Augen fällt. Auch darin erkennt man Schumann wieder, daß er das unbillige Urteil ‚eines sonst ausgezeichneten Künstlers' über Anschlag und Schule so entschieden zurückweist."

Wie die Skizze »Cherubini« (vgl. Anm. 505) so erschien auch diese hier in der Zt. unter der Überschrift »Zeitgenossen«.

543 (S. 275, u.). „Deutschland hat uns zugerufen und gestanden, daß noch eine hoffnungsvolle Jugend den Sturz aufhalten kann." (Schumann an Panofka 13. 1. 35.)

544 (S. 275, u.). Die erste Nummer der Zt. wurde mit der Besprechung des Goethe-Zelterschen Briefwechsels von A. Bürck eröffnet.

545 (S. 276, o.). „Es fehlt ein Hermann mit einem Lessing unter dem Arm, der einmal in das Gesindel führe. Ziehe Dich nicht vom Kampfe zurück, schlage mit drein", hatte Schumann 9. 8. 33 an Otto geschrieben (Jgbr. 222, m.).

546 (S. 276, m.). Zwei Jahre später (Beginn des 5. Bandes [1. Juli 1836] bei Aufsatz »Trio«) konnte Schumann seiner Lesergemeinde folgenden freudigen Gruß widmen: „Und nun einen vollen Gruß auf dem Gipfel des Jahres 1836. Von neuem wäre die Höhe erstiegen, und irr' ich nicht, so blüht es sehr um uns, und die Blüten werden auch Früchten Platz machen."

547 (S. 276, m.). Diese und die acht folgenden »Aphorismen« sind Mottos, wie sie Schumann jeder Nummer mit Angabe der Quelle voransetzte. Diese hier zusammengestellten sind sicher Schumann zuzuschreiben, da sie keine Unterschrift tragen. Sie tragen auch vollständig Schumannsches Gepräge. Meist wählte Schumann allerdings Sentenzen aus den Werken, die er studiert hatte.

548 (S. 278, m.). Diese »sechs Haus- und Lebensregeln« (s. Aufs. 126) waren ursprünglich in der ersten Niederschrift Schumanns enthalten, wurden aber jedenfalls vor der Drucklegung von Schumann selbst gestrichen. H. Erler veröffentlichte sie im 1. Schumannhefte der »Musik«, V. Jahrg. Heft 20, 1896, Juli.

549 (S. 279, o.). Vgl. hierzu Anm. 145.

550 (S. 279, o.). Dieser Brief ist angeblich aus Mailand geschrieben, Schumann versetzt sich in seine in Mailand 1829 gehabten Eindrücke zurück. Was darin über die Malibran-Garcia (= »Felicitas«, nach einer Fußnote der Zt.) berichtet wird, beruht übrigens auf Tatsachen, denn am 12. 9. 35 war die geniale Sängerin in Mailand als Desdemona aufgetreten.

551 (S. 281, m.). In dem Konzerte Klaras vom 9. 11. 35, über welches hier in dichterischer Form berichtet ist, hatte Klara ihr A-moll-Konzert (Werk 7) (»Zilias Konzert«), dann das Bachsche D-moll-Konzert für drei Klaviere mit Mendelssohn („Meritis") und Rakemann („Wali") gespielt.

552 (S. 283, m.). Man kann wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß dieser Brief nicht von K. Banck geschrieben ist, obgleich er mit dessen Davidsbündlernamen „Serpentin" unterzeichnet ist, und obgleich Banck den von Schumann beliebten und gewünschten „Davidsbündlerstil" recht gut schrieb. (Das Inhaltsverzeichnis zur N. Zt. von Paul Fischer schreibt diesen Brief allerdings Banck zu.) Schumann hat sich die Unterschrift »Serpentin« übrigens mehrmals gewählt, wie er ja auch St. Hellers Bundesnamen »Jeanquixit« gebraucht hat. Erler hat in seinem verdienstvollen Anhange (Nachlese zu den Ges. Schr.) auch ruhig einen „Davidsbündlerbrief aus dem Norden" (E. II, 265), der mit »Serpentin« unterschrieben ist, als von Schumann herrührend aufgenommen. Dieser Brief ist von mir aber hier im Nachtrag nicht zur Aufnahme gelangt, da ich ihn auf Grund des Briefwechsels zwischen Banck und Schumann (z. B. Brief Bancks vom 19. 3. 35 aus Potsdam) für einen Brief Bancks halte.

553 (S. 287, o.). Der Aufsatz erschien zuerst in der »Wiener Zeitschrift für Kunst pp.« (1838, Nr. 24). Die genaue Sachkenntnis, die Darstellung und namentlich auch verschiedene stilistische Eigentümlichkeiten (charakteristisch ist z. B. das ständig verwendete „mehre" statt „mehrere") lassen bestimmt vermuten, daß er von Schumann geschrieben ist. Daß namentlich die gute Unterrichtsmethode Wiecks hervorgehoben ist, ist ein weiterer Grund, denn 14 Tage vorher schreibt Schumann an seine Braut, daß das Vertrauen des Vaters jetzt zu gewinnen wäre. Wieck hatte sich nämlich dem Plane, Schumann zur Übersiedelung nach Wien zuzureden, nicht abgeneigt gezeigt. — Die direkte Veranlassung zu dem Aufsatze war sicher die kurz vorher erfolgte Ernennung Klaras, die seit längerer Zeit mit ihrem Vater in Wien war, zur k. k. Kammervirtuosin.

553a (S. 290, m.). Fußnote in der Zt. zu: „liegen": Ich konnte mir nur die einzelnen Stimmen zur Durchsicht verschaffen, die mir nicht nach Mozart aussahen.

Fußnote in der Zt. zu: „arbeitete": Mozart war nämlich, sagt man, darauf angewiesen, die Quartette durchaus klar und gefällig zu halten, um die Walseggschen Zuhörer, die sie für Walseggisch halten mußten, nicht zu sehr aufzuschrecken durch plötzliche Genialität.

554 (S. 290, m.). Auch später hat sich Schumann noch mit dieser Frage beschäftigt. 1847 empfiehlt er der Tonkünstlerversammlung in Leipzig dringend durch einen Brief an Brendel (8. 8. 47, N. F. 277), sich des „korrumpierten und teilweise

unechten Requiems von Mozart anzunehmen", dasselbe kritisch zu untersuchen. (Vgl. auch Anm. 463.)

555 (S. 290, u.). [Schumann gegen Dr. Schilling.] Mit dieser Humoreske brachte die Zt. ihren siebenjährigen Krieg gegen Gustav Schilling (hier spottweise „Heller" genannt) zum Abschluß. Schilling hatte von 1835 an einige Beiträge für Schumanns Zt. geliefert, den letzten (über die Schebest) 1837, aber schon 1835 wurde der Kampf gegen den Herausgeber des »Universallexikons« und Verfasser verschiedener musiktheoretischer Schriften durch Dorn eröffnet, dem sich nach und nach K. F. Becker, Hientzsch, Kahlert, Freudenberg, zuletzt auch Marx anschlossen. Schumann wurde persönlich erst in die Zänkereien gezogen, nachdem Schilling (März 1839) den sogenannten „Deutschen Nationalverein für Musik" (mit dem Wahlspruch: Omnia ad majorem Dei gloriam) gegründet hatte. Dieser Verein stand unter dem Protektorat des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen; Spohr (Präsident), Reißiger, Fr. Schneider, Marx, Schnyder von Wartensee und Schilling („permanenter Sekretär") bildeten den Gesellschaftsausschuß. Dem Prospekt war gleich eine Liste von ordentlichen, korrespondierenden und Ehren-Mitgliedern beigegeben. Schumann war ohne sein Wissen und Wollen in die zweite Klasse aufgenommen worden — eine captatio benevolentiae, die sich jedoch als unwirksam erwies, wie aus Schumanns gleichzeitigen Briefen an Dorn und Zuccalmaglio (auch aus mehreren noch ungedruckten) hervorgeht, in denen er seine Geringschätzung des „Universaldoktors" in sehr starken Ausdrücken ausspricht mit dem Hinzufügen, daß er Schilling „auch privatim" kennen gelernt habe. Von der neuen Musikzeitung, den »Jahrbüchern des Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft« (auf die jedes Mitglied abonnieren mußte) sagte er vorher, daß sie eine „Raufzeitung" werden würde. So kam's auch. Zuerst gab es versteckte Anspielungen, dann offene Angriffe, die Schumann endlich veranlaßten, einen wuchtigen Schlag gegen Schilling zu führen. Die Zt. brachte nämlich 1841 (Bd. 14, 9) jene erbarmungslose und zornige Kritik des Schillingschen »Polyphonomos« oder die Kunst, in 36 Lektionen sich eine vollständige Kenntnis der musikalischen Harmonie zu erwerben«, die den unglücklichen Bücherplünderer so vernichtend traf. Auf Schillings Entgegnung: »Die neue Zeitschrift für Musik von Schumann und ich« (Beiblatt zu den »Jahrb.« v. 5. Febr. 1841), worin „das musikalisch-literarische Publikum" auf das anzurufende „strafende Gericht" verwiesen wird, ließ Schumann die Erklärung folgen, daß es „Pflicht gegen das Publikum gewesen sei, auf das marktschreierische Treiben dieses Pfuschers aufmerksam zu machen", und daß „gehörigen Orts" der Verfasser genannt werden solle, „der in so gründlicher Weise jenen dünkelhaften und unwissenden Plagiator entlarvt habe". (Bd. 14, 86 »Die Plagiate d. Dr. Schilling bei.«) Nachdem Schilling noch einen Artikel gegen den „chinesisch-neuromantischen Oberinspektor Schuh-Wah-Kah-Man" veröffentlicht hatte (»Jahrb.« 1841, S. 411), erhob er Klage gegen Schumann beim Leipziger Stadtgericht, das den Beklagten wegen der angeführten kränkenden Äußerungen (zu denen auch die gehörte: „ich kann mich leider von der wertlosesten aller Kupfermünzen, von diesem Hohenzollern-Hechingischen Schilling nicht losreißen") zu sechstägigem Gefängnis verurteilte, was auf eingewendete Appellation in eine Geldstrafe von 5 Talern umgewandelt wurde. — Über den ungenannten Verfasser der verhängnisvollen »Polyphonomos«-Kritik (unterzeichnet in der Zt. mit „H.") hat man sich die Köpfe zerbrochen. Schilling selbst hielt Marx, mit dem er mittlerweile zerfallen war, für den Verfasser. Erler gibt (II, S. 200)

K. F. Becker als ſolchen an. Der war's aber ebenſowenig, wie aus einem Briefe Schumanns vom 16. 1. 41 an Becker hervorgeht (N. F. 204). Darin heißt es: „Der Aufſatz über Schilling [abgedruckt in den Nummern vom 8., 11., 15. und 18. Jan.] iſt deutlich, denk' ich, und hat nebſt Ihrem [über Schillings »Äſthetik d. Tonkunſt« in Zt., Bd. 13, 158] dem Manne den Garaus gemacht. Er rührt übrigens von einem bekannten tüchtigen Muſiker und Komponiſten her." Dieſer war H. Dorn, den Schumann ſchon unterm 14. 4. 39 (N. F. 153) um eine Beſprechung der Schillingſchen Bücher gebeten hatte. Schumann fügte der Dornſchen Rezenſion noch einige Verſchärfungen hinzu und nahm die alleinige Verantwortung auf ſich, den Namen des Verfaſſers verſchweigend. 21. 2. 41 hat Schumann an Marx geſchrieben, daß er Dorn noch nicht nennen dürfe. (Unveröff. Brief.)

Das Urteil des Leipziger Stadtgerichts iſt vom 25. 6. 42. Schon am 14. Juli ließ Schilling einen neuen Schmähartikel gegen Schumann — »R. Tartüffe« — folgen; Schumann machte eine Injurialklage gegen ihn beim Stuttgarter Kriminalamte anhängig, wurde aber (Auguſt 1842) mit der Klage abgewieſen. Am 27. September erſchien »Die Verſchwörung der Heller«. Damit waren Schillings »Jahrbücher«, die mehr und mehr zu einem bloßen Schimpfblatt herabgeſunken waren und noch vor Ablauf des Jahres ganz eingingen, in der Zt. abgetan. Zur Erklärung der beſonderen Schärfe Schumanns vgl. u. a. auch Brief Klaras an ihren Bräutigam vom 30. 3. 39 über Schilling (Litzmann I, 276). — Schillings ſchriftſtelleriſche Tätigkeit ruhte nach dem Aufhören der »Jahrbücher« nicht; gelegentlich brach auch der Theologe in ihm wieder hervor, z. B. in der Schrift: »Kunſt der äußeren Kanzelberedſamkeit, oder die Lehre von der kirchlichen Deklamation und Aktion in ihrem ganzen Umfange dargeſtellt.« (Hirſchbachs »Repert.« 1845, S. 212.) Im Jahre 1857 begab er ſich — etwas eilig, denn die württembergiſche Juſtiz hatte ihm ihre Teilnahme zugewandt — nach Amerika, lebte 3 Jahre in Neuyork, ging von da (wiederum in finanziellen Verlegenheiten) nach Montreal, ſpäter nach Nebraska, wo er im Jahre 1880 auf der Farm ſeines Sohnes ſtarb. In der deutſch-amerikaniſchen Preſſe war er die letzten Jahre durch ſeine »Erinnerungen eines Verſtorbenen« bekannt geworden, in welchen er über Künſtler und Künſtlerinnen ſeiner Zeit erzählte. Leider waren dieſe Blätter noch nicht zu erreichen.

556 (S. 292, m.). L. Spohr, K. G. Reißiger und Fr. Schneider ſind gemeint.

557 (S. 293, m.). Schilling erhielt 1839 vom Fürſten von Hohenzollern-Hechingen den Titel Hofrat.

558 (S. 297, u.). Man erkennt aus allem, daß Schumann ſeine anfänglich auf Berlioz geſetzten Hoffnungen nicht erfüllt ſah. Im Jahre 1844 ſagt er gelegentlich (Zt. 20, 11) über Berlioz, daß er gar nicht ſo viel Formloſigkeit in ſeiner Muſik finden könne, eher umgekehrt zu oft Form ohne Inhalt. Er fügt hinzu, „daß es ein ſchlimmes Zeichen für einen beginnenden Komponiſten ſei, wenn er nicht vor allem bloß Muſik machen, ſondern allerhand durch die Muſik darſtellen will, wenn er die Muſik nur als Dienerin oder Dolmetſcherin gebrauchen will". Daß Schumann in Berlioz mehr und mehr ein Mißverhältnis zwiſchen Wollen und Können wahrnahm und ſeine Kompoſitionen zunehmend ſtrenger beurteilte, iſt auch aus ſeiner Privatkorreſpondenz zu entnehmen. Hatte er noch 1839 an Hirſchbach geſchrieben: „Kennen Sie nichts von Berlioz? Das iſt der Tollſte, hat nur zuwenig Schönheitsſinn, enthält aber viel Wahres, ſelbſt Tieferes", ſo ſpricht er ſich 1843 gegen Ambros unwilliger aus: „Es kommen

in Berlioz' neueren Arbeiten Dinge vor, die man einem Vierzigjährigen nicht mehr sollte nachsagen können."

559 (S. 299, o.). Bereits in einer der nächsten Nummern der Zt. ergreift K. F. Becker hierzu das Wort und entscheidet die Frage zugunsten Byrds (Zt. 28, 250).

560 (S. 301, o.). Dieser Aufsatz konnte von Schumann nicht mehr in die Ges. Schr. aufgenommen werden, da er erst Ende Okt. 1853 geschrieben ist und um diese Zeit die Redaktion der Schriften beendet war. Das Manuskript sandte Schumann an den Vater des jungen Brahms mit einem sehr freundlichen Briefe (5. 11. 53; vgl. N. F. 382), in dem er u. a. schrieb: „Seinen ersten Gang in die Welt zu erleichtern, habe ich, was ich von ihm denke, öffentlich ausgesprochen."

561 (S. 301, m.). Fußnote in der Zt.: Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, großer Kunst befliſſenen geiſtlichen Tonſetzers F. E. Wilſing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, K. A. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.

562 (S. 301, u.). Der „treffliche Lehrer" war Ed. Marxſen in Hamburg und der „verehrte bekannte Meister" J. Joachim.

563 (S. 303, m.). Bezieht sich auf die vorhergehende etwas zurückhaltende Beſprechung der Geſänge durch K. Banck, „Serpentinus" unterschrieben.

564 (S. 304, u.). Schumann beriet sich auch bezüglich der äußeren Ausſtattung seiner Kompositionen gewöhnlich auf das sorgſamſte mit seinen Verlegern.

565 (S. 306, u.). S. Aufſ. 9, 2. Bd. I, 43f.

566 (S. 308, u.). Der den zweiten Teil der Liedbeſprechung bildende Brief ist natürlich ein Scherz Schumanns, durch den er freundlich von weiteren Sinfoniekompoſitionen abraten will. F. Parzjch hat sich jedoch später, wahrscheinlich ermutigt durch wohlwollende Aufnahme seines Liedes, wieder an Schumann gewendet und sich angeboten, mehr zu senden. Schumann schreibt ihm wiederum zart abwinkend, daß er Humoriſtiſches ſchicken dürfe, ſonſt aber ja weiter nichts.

567 (S. 311, m.). Nach Logiers Methode unterrichtete auch Fr. Wieck anfänglich. Sie legte u. a. beſonderen Wert auf weite Spannung der Hände.

568 (S. 311, u.). Diese Bemerkung bezieht sich auf das Preisausſchreiben der Wiener Concerts spirituels. Vgl. Aufſ. 28 »Die Preisſinfonie«.

569 (S. 318, o.). Daß dies jedoch der Fall gewesen ist, ist erwiesen — es sei nur erinnert an die literariſche Bewegung um Feſtſtellung der Perſönlichkeit der „unſterblichen Geliebten" (? Gräfin Brunswick? Gräfin Guicciardi? Amalie Sebald?) — damals war es aber noch nicht bekannt.

569a (S. 318, o.). „Der Straßburger Münſter iſt ein sehr hoher Turm" lautete dasſelbe. Zu vgl. hierzu Schumanns Sentenzen »Nach der D-moll-Sinfonie« in Naros »Denk- und Dichtbüchlein« (Aufſ. 6; Bd. I, S. 17, m.).

570 (S. 320, m.). Damals komponierte Schumann ſelbſt stets am Klavier, ſpäter erklärte er sich gegen diese Art der Kompoſition.

571 (S. 322, o.). Sämtliche Kompoſitionen ſind Bearbeitungen von Schweizer Liedern. Die Titel ſind hier abgekürzt und in deutſcher Sprache wiedergegeben.

572 (S. 323, o.). Der Aufsatz ist entnommen einer Reihe von kurzen Rezensionen unter der Aufschrift »Gelegenheitsstücke«, welche die Redaktion mit den Worten einleitet: „Viel Platz können wir der Anzeige solcher Musik natürlich nicht einräumen, sondern blutwenig, daher wir auch für dieses Fach einen unsrer ausgezeichnetsten Lakoniker gewonnen, der auf alles in möglichster Kürze hinzudeuten verspricht (Zt. 7, 40). Obwohl er mit keiner Schumannschen Chiffre gezeichnet ist, trägt er doch so unverkennbar Florestansches Gepräge, daß ihn Jansen aus diesem Grunde in der 4. Auflage der Ges. Schr. aufnahm.

573 (S. 327, m.). Mit ebendem leisen Spott, der sich durch die ganze Besprechung zieht, ist auch über die Auszeichnung Herz', die $^1/_2$ Jahr vorher erfolgt war, in der Zt. 7, 76 berichtet: „Herr Heinrich Herz hat das französische Kreuz der Ehrenlegion erhalten. Czerny soll ehestens den Hosenbandorden erhalten."

574 (S. 328). Das Album war bei A. M. Schlesinger, Berlin, erschienen.

575 (S. 330, o.). Der Erfinder der Hieroglyphenschrift.

576 (S. 330, u.). Diese Bekanntmachung erließ „die Redaktion" unter dem 1. 10. 73 (Zt. 7, 120).

Schumanns Vorhaben ist in der beabsichtigten Weise wohl nicht ausführbar gewesen. Es erschienen von 1838 an jährlich vier Hefte von je 4—6 Kompositionen; mit dem 16. Heft (Ende 1841) hörten die Beilagen auf. Die Besprechungen der Beilagen im ersten Jahre sind von Schumann, doch ließen sich die über das 1. Heft in der Zt. nicht finden.

Von J. S. Bach erschienen u. a.: Fuge für Klavier und Orgel; Choralvorspiele „Ich rufe zu dir", „Das alte Jahr vergangen ist", „O Mensch, bewein' dein' Sünden", „Durch Adams Fall".

577 (S. 332, o.). Aus Werk 21 »Novelletten«, Nr. 3, Heft II. Das Motto lautet:

„When shall we three meet again,
In thunder, lightning, or in rain?"

In den späteren Beilagen waren von Schumanns eigenen Kompositionen enthalten:

Jhg. 1839, Heft 5: Gigue (später in Werk 32 aufgenommen).
— 6: »Fragment aus den Nachtstücken« (später als »Intermezzo« in den Faschingsschwank aufgenommen).
Jhg. 1840, Heft 9: 2 Lieder: »Hauptmanns Weib« und »Weit, weit« (»Myrten«).
— 10: Fughette. (In Werk 32.)
— 11: »Rastlose Liebe«, Männerchor. (In Werk 33.)
— 12: Distichon »Nur ein lächelnder Blick«. (In Werk 27.)
Jhg. 1841, Heft 13: Lied »Stille Tränen«. (In Werk 35.)
— 14: Lied »Mondnacht«. (In Werk 39.)

578 (S. 333, o.). (Schumann hatte die Garcia zuerst im Juni 1838 im Gewandhause gehört. Über ihren Vortrag eines selbstkomponierten Liedes — »Des Knaben Berglied« von Uhland — den sie selbst am Klavier begleitete, bemerkte er in der Zt.: „Sie zeigte hier drei Talente, von denen jedes für sich seinen Künstler zieren würde." 1840 widmete er ihr seinen »Liederkreis« von Heine, Werk 24.)

579 (S. 334, u.). Mendelssohn, der bei seiner Anwesenheit in München (1831) dem damals sechzehnjährigen Mädchen eine Zeitlang täglich eine Stunde im General-

daß gab und ſie lehrte, was ſie (nach ſeinem Ausdruck) „ſchon von Natur wußte“, ſchildert in einem Briefe vom 6. Oktober ſeinen Eltern die „kleine Lang“: „Sie iſt mir eine der liebſten Erſcheinungen, die ich je geſehen. Denkt Euch ein zartes, kleines, blaſſes Mädchen, mit edlen, aber nicht ſchönen Zügen, ſo intereſſant und ſeltſam, daß ſchwer von ihr wegzuſehen iſt, und all ihre Bewegungen und jedes Wort voll Genialität. Die hat nun die Gabe, Lieder zu komponieren und ſie zu ſingen, wie ich nie etwas gehört habe; es iſt die vollkommenſte muſikaliſche Freude, die mir bis jetzt wohl zuteil geworden iſt. Wenn ſie ſich an das Klavier ſetzt und ſolch ein Lied anfängt, ſo klingen die Töne anders, — die ganze Muſik iſt ſo ſonderbar hin und her bewegt, und in jeder Note das tiefſte, feinſte Gefühl. Wenn ſie dann mit ihrer zarten Stimme den erſten Ton ſingt, da wird es jedem Menſchen ſtill und nachdenklich zumute und jeder auf ſeine Weiſe durch und durch ergriffen. Könntet Ihr nur die Stimme hören! So unſchuldig, und unbewußt ſchön, und ſo aus der innerſten Seele heraus, und doch ſo ſehr ruhig! Voriges Jahr waren alle die Anlagen wohl ſchon da; ſie hatte kein Lied geſchrieben, worin nicht irgendein ſonnenklarer Zug von Talent war, und da trommelten Marx und ich zuerſt Lärmen in der Stadt unter den Muſikern; es wollte uns aber keiner ſo recht glauben. Seitdem aber hat ſie den merkwürdigſten Fortſchritt gemacht. Wen die jetzigen Lieder nicht packen, der fühlt überhaupt gar nichts, und ſo iſt es nun gar leider Mode geworden, das kleine Mädchen um Lieder zu bitten, ihr die Lichter vom Klavier fortzunehmen, um ſich an ihrer Melancholie in Geſellſchaft zu freuen ... Ich habe nun das meinige getan und die Eltern und ſie ſelbſt aufs eindringlichſte gebeten, die Geſellſchaften zu vermeiden und ſo etwas Göttliches nicht vergehen zu laſſen. Der Himmel gebe nur, daß es helfen möge ...“ —

580 (S. 335, o.). Dieſe Beſprechungen ſind in einem mit 11 unterzeichneten, alſo von O. Lorenz, dem damaligen ſtellvertretenden Redakteur, geſchriebenen Aufſatze, betitelt »Aus dem Leipziger Muſikerleben 1838/39«. Sie führen aber nach einer Mitteilung O. Lorenz' an G. Janſen von Schumann her, der ſie wahrſcheinlich noch vor ſeiner Abreiſe nach Wien (Sept. 1838) geſchrieben hatte.

580a (S. 335, u.). Dieſe Sinfonie hat Schumann dann nach ſeiner Rückkehr aus Wien noch einmal beſprochen (ſ. Bd. I, 428).

581 (S. 336, m.). Das Ständchen iſt urſprünglich für Altſolo mit Männerchor komponiert und erſt ſpäter (auf Wunſch von Grillparzers Freundin Anna Fröhlich) für Frauenchor eingerichtet worden.

582. —

583 (S. 337, m.). Es waren Spohr, Kalliwoda und Joſeph Strauß (Karlsruhe).

584 (S. 338, u.). Pott hatte ſich auch an Schumann um einen Beitrag gewandt, der „mit Freuden“ zuſagte und auch Ratſchläge erteilte (Brief vom 30. 8. 39; ſ. E. I, 211). Nach dem Briefe Schumanns an Fiſchhof vom 5. 9. 39 (Erler a. a. O.) war von ihm eigentlich erſt eine Fughette beſtimmt, die dann als Nr. 4 von Werk 32 erſchien. Im Album befindet ſich aber das Volksliedchen, das dann Werk 51 als Nr. 2 eingereiht wurde.

584a (S. 341, o.). In der Zt. (17, 141) iſt allerdings das e (gerade die Quinte zu a) nur mit einem Punkte angedeutet, doch iſt dies jedenfalls nur ein Verſehen des Korrektors. Das „dennoch“ des vorangehenden Textes würde, wenn nicht e ſtünde, keine rechte Bedeutung haben.

585 (S. 345, u.). Jansen nahm den Aufsatz bereits in die 4. Auflage auf und bemerkte dazu:

„Mit der Ziffer 12 zeichnete Schumann sehr häufig, die Unterschrift XII kommt nur dies eine Mal in der Zt. vor. Trotzdem halte ich diese Kritik für Schumanns Eigentum. Sowohl das darin ausgesprochene Urteil an sich, als auch der strengere Ton, dem man in Schumanns Kritiken der letzten Jahre so häufig begegnet, sowie die Besonderheit des Stils, gewisse bei ihm oftmals wiederkehrende Ausdrücke und Wendungen führen zu dieser Annahme. Beispielsweise liest man den Zeile 17 ausgesprochenen Gedanken fast wörtlich in Schumanns Briefe vom 31. Jan. 1840 an Keferstein: ‚Niemand (Marx ausgenommen) hat wohl besser über Bach geschrieben als der alte Zelter.‘ Auch die Schlußworte der »Moses«-Kritik sind fast dieselben, mit denen der vorhergehende Bericht über den »Sommernachtstraum« ursprünglich abschloß. Dieser 1852 gestrichene Schluß lautete: „Heute soll das Stück wiederholt werden; ändert sich mein Urteil, so meld' ich es dir.‘ Durchaus Zuverlässiges über Schumanns Autorschaft konnte mir selbst Oswald Lorenz, Redakteur der Zeitschrift von Juli bis Dezember 1844, nicht sagen; er erinnerte sich nur, den Aufsatz aus Schumanns Händen entgegengenommen zu haben. Das aber erhebt die Wahrscheinlichkeit meiner Annahme fast zur Gewißheit.“

Jansens Annahme hat sich auch in diesem Falle bestätigt. Das Manuskript des Aufsatzes von Schumanns Hand geschrieben befindet sich (als Geschenk H. Erlers) hier im Schumannmuseum. Das Faksimile des Manuskriptes ist beigeheftet. Psychologisch interessant ist es, daß Schumann entschieden schwankte, welche Unterschrift er wählen sollte, ob er sich zu erkennen geben sollte oder nicht. Er wählte zuletzt die römische XII, die sonst nie vorkommt.

So hart Schumanns Urteil über Marx' Oratorium auch war — die richtende Geschichte der Kunst hat ihm recht gegeben, denn nach einigen Aufführungen in den vierziger Jahren ist es der Vergessenheit anheimgefallen. — Es mag beiläufig noch erwähnt werden, daß der »Moses« auch die Veranlassung zur gänzlichen Lösung der Freundschaft zwischen Marx und Mendelssohn gab. Marx hielt einen durchschlagenden Erfolg seines Oratoriums für unzweifelhaft und nahm fest an, daß Mendelssohn es zuerst in die Welt einführen werde. Als er es 1839 Mendelssohn vorspielte, lehnte dieser jedoch eine Aufführung ab mit den Worten: „Du darfst mir das nicht übelnehmen, aber für dieses Werk kann ich nichts tun.“ Marx war dadurch in seinen Erwartungen so bitter getäuscht, in seinem Selbstgefühl so tief verletzt, daß er zeitlebens nicht darüber hinweggekommen ist. (Vgl. Therese Marx »A. B. Marx' Verhältnis zu F. Mendelssohn in bezug auf E. Devrients Darstellung«, Leipzig 1869, S. 22.) Nach Devrient hat schon Mendelssohns Vater den Einfluß Marx' auf Felix zu beschränken gewünscht. „Leute der Art, die so gescheit reden und nichts Gescheites zu machen wissen, wirken nachteilig auf produktive Talente.“

586 (S. 348, o.). Trotz der sonst nie vorkommenden Unterschrift „14“ hat Jansen die beiden Beurteilungen (»Raff« und »Heller«) in die Ges. Schr. aufgenommen; jedenfalls auf Grund von Mitteilungen O. Lorenz', der ja damals (1844) die Redaktionsgeschäfte führte.

587 (S. 349, m.). Die Quellen, denen diese Schriftsätze zum Teile auch schon von Jansen und Erler entnommen wurden, finden sich in dem Inhaltsverzeichnisse

zum Nachtrag genau angegeben. Weitere Forſchungen (beſonders des Herrn Lehrer W. Schumann, Leipzig) führten noch zu keinem abſchließenden Ergebniſſe. Schumann hat auch ſeine kritiſche Tätigkeit, beſonders für die Brockhausſche »Allg. Zeitung« nur mit Unterbrechungen ausgeübt, wie aus dem Briefwechſel zwiſchen ihm und Heinr. Brockhaus hervorgeht. Außerdem hatte er ausdrücklich angeordnet, daß ſein Name verſchwiegen werde, jedenfalls mit Rückſicht darauf, daß er gleichzeitig oft dieſelben Konzerte für ſeine eigene Zt. zu beſprechen hatte.

Einige hierher gehörige Schriftſätze finden ſich auch des Zuſammenhanges wegen bei den Anmerkungen zu den Aufſätzen der Geſ. Schr., z. B. die Ankündigung des Konzertes von Mendelsſohn (Anm. 446), Begleitung der Bachſchen Ciaconna durch Mendelsſohn (Anm. 455), Konzert H. Hirſchbachs (Anm. 477).

588 (S. 349, m.). Dies iſt in der chronologiſchen Reihe als aus dem Jahre 1832 ſtammend der 2. von Schumann veröffentlichte Aufſatz. Er enthält eine Reihe von Schumann geſammelter Sentenzen. Eine Anzahl davon nahm Schumann auch in ſeine »Dicht- und Denkbüchlein« (ſ. Schr. Aufſ. 6) auf.

589 (S. 349, u.). Schumann meint da die Konzerte vom 9. und 31. 7. 32. Klara war damals noch nicht ganz 13 Jahre alt, die Pianiſtin Belleville, mit der er Klara vergleicht, 26 Jahre. Zu vgl. auch in Aufſ. 6 »Anna v. Belleville und Klara«. Bd. I, S. 21.

590 (S. 351, o.). In etwas erweiterter Faſſung findet ſich dieſer Satz unter der Aufſchrift »Kunſtbemerkung« N. 28.

591 (S. 352, m.). Nämlich: Herz.

592 (S. 353, o.). Dieſer Artikel wird derſelben Hand (— Schumanns —) zugeſchrieben werden müſſen, die nach dem Konzert in der Zt. (1835, 2, 196 ſchrieb: „... Über die Sängerin ſagte jemand neben mir: ‚man ſähe ihren Geſang und höre ihre Geſtalt, ſo innig harmonierten hier Seele und Hülle‘. Ich weiß nur, daß ich an die Stelle eines Roſſiniſchen Geſangsquartetts zum Schluß und letzten Abſchied gern das vorhergehende Lied von Banck gewünſcht hätte; oder es müßte einer unter vielen Augen lieber Abſchied nehmen als unter vieren (zwei davon gehören dem Publikum). Es gehe ihr wohl!“ — Lidia Gerhardt hatte einige Jahre der Leipziger und der Berliner Bühne angehört, als ſie ſich (1836) mit dem Dr. jur. Prof. Woldemar Frege in Leipzig verheiratete, deſſen Haus ſeit der Zeit der Sammelplatz der hervorragendſten Künſtler war. Schumann ſtand lebenslang in freundſchaftlichem Verkehr mit der hochbegabten Künſtlerin und bewies ihr ſeine Verehrung durch die Widmung der Reinickſchen Lieder (Werk 36). In den Gewandhauskonzerten ſang Frau Dr. Frege auch in ſpäteren Jahren noch bisweilen, wenn beſondere Veranlaſſungen ihre Mitwirkung wünſchenswert machten, — immer mit derſelben Hingebung und derſelben Zaubermacht. Als „Peri“ hat ſie Schumann wahrhaft beglückt, wie Dörffel berichtet. „Nie wieder, wenigſtens in Leipzig nicht, hat ihr eine Peri-Sängerin gleichkommen können.“ — Die aus Schumanns Nachlaß herausgegebenen Lieder Werk 142 widmete Frau Klara Schumann der langjährigen Freundin.

593 (S. 354, m.). Da von dieſen drei, nach Form und Ton ſo ganz übereinſtimmenden Notizen die zweite unzweifelhaft von Schumann geſchrieben iſt, ſo rühren wohl alle drei von ihm her. Die Konzerte fanden ſtatt am 4. und 18. 6. 35. — Als Lipinski (den Paganini ſeinen gefährlichſten Konkurrenten nannte) Anfang

Auguſt Leipzig verlaſſen hatte, ſchrieb Schumann in der Zt.: „Dieſer herrliche Künſtler wird hier unvergeßlich bleiben.“ Im Herbſt 1836 kam Lipinski abermals auf einen Monat nach Leipzig, wo Schumann ihn privatim auch in Beethovenſchen Quartetten und Bachſchen Sonaten (mit Mendelsſohn am Klavier) ſpielen hörte. „Mit Lipinski verlebte ich viele ſchöne Stunden, er liebt mich, glaub' ich, wie ſeinen Sohn“, ſchrieb er ſeiner Schwägerin Thereſe. So geſchah denn die Widmung des »Karneval« an Lipinski (Herbſt 1837) wohl im Gefühl herzlicher Zuneigung.

594 (S. 355, o.). Die Echtheit dieſes Artikels wird durch Loewe ſelbſt beſtätigt. Vgl. deſſen »Selbſtbiographie«, herausgegeben von Bitter, Berlin 1870.

595 (S. 356, u.). Janſen nahm dieſen Aufſatz in die 4. Auflage der Geſ. Schr. auf und ſchrieb dazu: „Dieſen Aufſatz glaube ich unbedenklich Schumann zuſchreiben zu müſſen. Deuten ſchon die ideale Kunſtanſchauung, die geiſtvolle Sprache, die freudigen Worte über Mendelsſohn, die ehrfurchtsvollen über den ‚alten Bach‘ (vgl. den ‚alten Sebaſtian‘ im 4. Schwärmbrief) auf Schumann hin, ſo erkennt man ihn ganz beſonders auch an der bewundernden Huldigung, die er aus der Tiefe warmer Empfindung heraus der hohen Künſtlerin Klara darbringt. Drei Monate ſpäter geſtand er ihr ſeine Liebe. Vgl. auch den Schluß des dritten, wenige Tage nach dieſem Aufſatz geſchriebenen Schwärmbriefes.“

596 (S. 357, o.). Vgl. hierzu Anm. 398 zu Aufſ. 75.

597 (S. 358, u.). Seinen damaligen Unmut über die Wiener Kunſtverhältniſſe hat Schumann des öfteren ausgeſprochen. Vgl. auch Vorbericht.

598 (S. 359, m.). Den »Lobgeſang«, der ſo begeiſterte Aufnahme gefunden hatte, hatte man dann auch für das 8 Tage ſpäter ſtattfindende Königskonzert ausgewählt.

599 (S. 359, u.). Vgl. hierzu u. a. auch Anm. 316.

600 (S. 360, u.). Das Leipziger Bachdenkmal befindet ſich auf dem Thomaskirchhofe. Hierbei ſei auch auf drei ſehr würdige Denkmale anderer Art hingewieſen: die prächtige Ausgabe von Bachs Werken, das Bachmuſeum in Eiſenach und die regelmäßigen Bachfeſte mit Aufführung ſeiner Werke durch die Neue Bachgeſellſchaft. —

Im Anſchluſſe hieran und zugleich als Schluß ſeiner Arbeit iſt es dem Herausgeber eine Freude, darauf hinweiſen zu können, daß auch Robert Schumann ſolche Würdigung gefunden hat:

Die Firma Breitkopf & Härtel hat eine ſchöne Geſamtausgabe ſeiner Werke veranſtaltet, in den Städten Bonn, Leipzig und Zwickau ſind ihm Denkmale errichtet worden, in Dresden, Düſſeldorf und Iſch ſind Gedenktafeln an den Häuſern angebracht, die er einſt bewohnte, in ſeiner Geburtsſtadt iſt dazu 1910 ein ihm gewidmetes Muſeum begründet worden.

Vielleicht entſteht in Deutſchland neben einer Bach-, Gluck-, Mozart-, Liszt-, Wagnergeſellſchaft auch noch eine Schumanngeſellſchaft zur ausgiebigen Pflege ſeiner ſo echt deutſchen, ſeelenvollen Kunſt!

Kompositionsverzeichnis (K).*

Vorbemerkungen.

1. Verzeichnet sind nicht nur die ausdrücklich, sondern auch die nur gelegentlich besprochenen und auch die nur erwähnten Werke.

2. Diejenigen Stellen, wo der betreffenden Komposition ein besonderer Aufsatz bzw. Abschnitt oder auch ihrer Aufführung ein ganzer Aufsatz gewidmet ist, oder sie innerhalb einer Charakteristik eines Komponisten ausführlicher behandelt ist, sind zuerst angegeben und zwar mit hervorgehobenem Druck.

3. Um die Anzahl der Angaben möglichst zu vereinfachen, wurden nur die Seiten bezeichnet, auf denen sich die Besprechung wirklich findet, nicht auch die Seiten, wo die Kompositionen in der Überschrift aufgezählt sind.

4. Die Reihenfolge der Kompositionen innerhalb eines Namens ist wiederum alphabetisch und zwar möglichst unter Voranstellung der Kompositionsgattung, wie z. B. Oper, Sonate, Variationen.

5. Nach Möglichkeit wurde auch die Tonart angegeben und die Werkzahl hinzugefügt; wo jedoch Schumann in der 1. Aufl. der Ges. Schriften hierüber in Fußnoten oder Klammern selbst schon Aufschluß gegeben hat, wurde es genau so belassen, entsprechend den Hauptgrundsätzen der vorliegenden Neuausgabe.

6. Auf der Seite, deren Ziffer mit eckiger Klammer versehen ist, ist die betreffende Komposition zwar erwähnt, aber nicht namentlich aufgeführt. Die Feststellung geschah z. B. nach Dörffels Festschrift des Leipziger Gewandhauses, nach dem Fischerschen Verzeichnis zur „N. Z. f. M.“, auch auf Grund von Schumanns Tagebüchern.

7. In allen Fällen war dies jedoch nicht möglich, z. B. sind in Dörffels Festschrift zwar die Programme der sog. „Extrakonzerte“ und „Konzerte für die Armen“ und den „Orchesterpensionsfonds“ abgedruckt, nicht aber die der gewöhnlichen Gewandhauskonzerte.

8. Ist eine Bezeichnung des Instruments bei dem Kompositionstitel weggelassen, so handelt es sich stets um Pianoforte-Kompositionen.

---

* Dieses K wird gebraucht für das Namenverzeichnis; denn dort werden diese hier genannten Seiten meist nicht noch einmal aufgeführt, sondern geschrieben „s. a. K“.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Adam.	Oper »Brauer von Preſtan«.	.	II 253.
—	— »Poſtillion von Lonjumeau«	.	II 98, 253, 327.
Adler, G.	Sonate, 4 hd.	27	II 319.
„Album du Pianiste“	Sammlung	—	II 324.
Alkan, Ch. V. . . .	Etüden, 3 gr.	15	I 358 u. 405. II 225.
—	Stücke, 6 charakt.	16	I 405.
Allegri, G.	Miserere	.	I 324. II 399.
„Alpenklänge“ . . .	Sammlung	—	II 322.
André, Jul.	Variationen	25	II 324.
Anger, Louis. . . .	Klavierſtücke, 6	1	II 280.
Arnold, K.	Männerchor »Danket d. Herrn«	.	II 339.
Attern, W.	Ouvertüre.	.	I 317.
—	Sinfonie, 1.	.	II 127.
—	— 2.	16	II 127.
Aße, Friedr.	»Elegie von Hummel« . . .	.	II 229.
Auber.	Oper »Die Braut«	.	I 228.
—	— »Der ſchwarze Domino« .	.	II 445.
—	— »Das eherne Pferd« . . .	.	II 445.
—	— »Die Stumme v. Portici«	.	II 162.
Bach, J. S.	Ciaconna	.	I 511. II 53, 439.
—	Choralvorſpiele	.	II 471.
—	Exercices	1, 2	I 209, 214, 402. II 113.
—	Fuge f. Kl. u. Orgel	.	II 471.
—	— Cis-moll	.	I 511.
—	— Es-dur	.	I 493.
—	— E-moll.	.	II 35.
—	Klavier, Wohltemperiertes. .	—	I 354 u. 50, 286, 401. II 34, 81, 166, 283, 418, 440.
—	Konzert für 3 Klaviere, D-moll	—	I 115, 482. II 262, 281, 356, 436, 467.
—	— f. Klavier, D-moll. . . .	—	I 314, 403. II 282.
—	Kunſt der Fuge	—	I 401. II 35, 440.
—	Meſſe, H-moll	—	II 53.
—	Paſſacaglia für Orgel, C-moll	—	I 493.
—	Paſſion, Matthäus-	—	II 360.
—	— Muſik n. d. Ev. Johannis	—	II 105.
—	Paſtorella für Orgel, F-dur .	—	I 493.
—	Phantaſie, chromat. u. Fuge .	—	I 511. II 53.
—	Präludien u. Fugen, 6, für Orgel oder Klavier . . .	—	I 403.
—	Präludium f. Orgel (»Schmücke dich, o liebe Seele«) . . .	—	I 133, 493.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Bach, J. S.	Präludium mit Fuge (A-moll)	—	I 493.
—	Toккata m. Fuge f. Orgel . .	—	II 34, 440.
—	— m. Präludium	—	I 493.
—	Variationen (G-dur)	.	I XV.
—	Werke	.	I 314, 401.
—	— franzöſ. Ausgabe	—	II 426.
Bach, Chriſtoph . .	Motette „Ich laſſe dich nicht“	.	II 53, 54, 442.
Balſe, M. W. . . .	Arie aus »Ildegonda nel carcere«	—	II 40, 41.
Band, K.	Lied „Um Mitternacht“ . . .	.	II 342.
—	Marienlieder	39	II 246.
Barnett, J.	Oper: »Fair Rosamond« . .		II 327.
Baroni-Cavalcabo, Julia (ſ. a. Webenau)	Allegro, Bravour- (E-moll) .	8	I 183.
—	Kaprice, 2.	12	I 366.
—	— 3.	18	I 370. II 226, 227, 418.
—	Phantaſie	19	I 370.
Bazzini, A.	Kapriccio u. Quart. a. d. »Puritan.« f. Violine allein . .	.	II 135.
—	Konzertino f. Viol. (E-dur) .	.	II 135.
—	Konzert	.	II 134, 135.
—	Scherzo üb. Themas v. Weber	.	II 135.
Becher, A. Jul. . .	Stücke, 9 lyriſche	2	I 238.
Becker, K. F.) . . .	Tonſtücke, ausgew., f. Pfte. a. d. 17. u. 18. Jahrh. . .	—	I 305.
Beethoven, L. v. . .	»Adelaide«	46	II 55, 406.
—	Arie aus »Fidelio«	—	II 77.
—	»Chriſtus a. Ölberg«, Orat. .	85	I 16 u. 323, 426. II 87.
—	»Egmont«, Muſik zu	—	II 406.
—	Geſänge, 2, f. Singſt. m. Bglt. d. Pfte. (Nachlaß)	.	II 324.
—	Kantate »Der glorreiche Augenblick«	136	I 375 u. II 420.
—	Konzert (C-moll)	—	I 445. II 229.
—	— 4. f. Pfte. (G-dur) . . .	58	I 311, 388, 450. II 52.
—	— 5. „ „ (Es-dur) . . .	73	I 28, 315. II 52, 153.
—	— f. Violine (D-dur) . . .	61	II 55.
—	Kreutzer-Sonate, ſ. Sonaten .	.	II 331.
—	Lied, iriſches, »Nora Creina«	.	II 386.
—	Liederkreis „An die ferne Geliebte“	.	II 58.
—	Meſſe (C-dur)	86	II 55.
—	Mignons Lied	—	II 331.
—	Missa solemnis	123	I 17 u. 323.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Beethoven, L. v. . .	Oper »Fidelio«	.	I 127, 319, 426, 504. II 49, 52, 55, 162, [410, 446.
—	Ouvertüre (»Namensfeier«) (C-dur)	115	I 379. II 50, 51.
—	— (C-dur)	—	I 309.
—	— »Coriolan«	62	II 126.
—	— die 4 »Leonoren« (Fidelio)	.	II 76 u. I 309, 457, 468, 504, 505. II 44, 61, [438.
—	— 1 (C-dur)	128	II 43, [378.
—	— 2 (C-dur)	72	II 43.
—	— 3 (C-dur)	72	I 25, 70, 111, 310. II 55.
—	— (g. »Fidelio«) 4 (C-Dur) .	72	I 25, 469.
—	— »Meeresstille und glückliche Fahrt«	112	I 116, 117. II 48, [49.
—	Phantasie f. Pfte. m. Chor u. Orchester	80	II 45, 46.
—	— f. Orchester (»Schlacht v. Vittoria«)	91	I 137. II [370.
—	Quartett, Nr. 1 (F-Dur) . .	18	I 338. II [71].
—	— (sog. »Harfenquartett«) (Es-dur)	74	I [140]. II [71], [391.
—	— (A-moll)	—	II [71], 72.
—	— (Es-dur)	127	I [153], 360. II [71], [74], [420.
—	— (Cis-moll)	131	I [153], 380. II [71], [74], [420.
—	Quintett	29	I 113.
—	Rondo »Die Wut ü. d. verl. Groschen« (G-dur)	129	I 100 u. 35, 372.
—	»Ruinen von Athen«, Musik zu	—	II 270, [464.
—	Sinfonie, 1. (C-dur)	21	I 17. II [277].
—	— 2. (D-dur)	21	I 283, 317, 329. II 58, [277].
—	— 3. (»Eroica«). (Es-dur) .	55	I 28, 40, 68, 101, 134, 213, 234, 303, 312, 427. II 37, 38, 39, [47], 76, [207, 230, 270, [277], 281.
—	— 4. (B-dur)	60	I 17, 113, 114, 116, 117, 134, 347. II 36, 39, 40, [47], 52, [277], [385, 441.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Beethoven, L. v. . .	Sinfonie, 5. (C-moll)	67	I 27, 63, 113, 131, 141, 154, 172, 177, 317, 376, 498. II [47], 48, 49, 50, [277], 357, [420.
—	— 6. (»Pastorale«). (F-dur).	68	I 28, 40, 65, 66, 83, 91, 134, 317, 481. II 36, 37, [47], 59, [277], [406, 441.
—	— 7. (A-dur)	92	I 10, 69, 79, 113, 114, 121, 317, 329, 346, 358. II 44, 45, [47, 265, 266, [277], 386, 387.
—	— 8. (F-dur)	93	I 10, 17, 113, 317. II 47, 266, [277], [312], 342.
—	— 9. (D-moll).	125	I 10, 17, 39, 66, 70, 71, 101, 113, 131, 140, 184, 202, 284, 292, 311, 315, 403, 461, 486, 500. II 47, 55, 126, [277], [312], 318, [370, 375, 378, 404, 416, 470.
—	Sonate Pathétique (Cis-moll)	13	II [406.
—	Sonata quasi Fantasia) . .	27,2	I 61, 474, 498. II 11, 69, [436.
—	Sonate (Kreutzer-S.) (A-dur) .	47	I 312.
—	— (F-moll)	57	I 46, 497. II 265.
—	— (1. Satz C-moll, 2. C-dur	90	I 455.
—	— (A-dur)	101	I 124. II 118, [464.
—	— (B-dur)	106	I 262, 312, 453. II [404.
—	— (C-moll)	111	II 81.
—	— f. Pfte. u. Violine (A-moll)	—	II 48, 81.
—	Trio (D-dur)	70	I 174, 500. II [89].
—	— (B-dur)	97	I 174, 275, 500. II [89], [393.
—	—	—	I 174.
„Beethoven-Album" .	. . . . .	.	II 107.
Bellini, V.	Arie a. »Capuleti e Montecchi«	.	II 39.
—	Oper: »Nachtwandlerin« . .	.	II [445.
—	— »Bianca u. Fernando« .	.	II [201.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Bellini, V.	Oper: »Capul. et Montecchi«	.	II 201.
—	— »Norma«	.	II 445 u. 38, 201, 313, 327.
—	— »Pirat«	.	II 201.
—	— »Puritaner«	.	II 38, 57.
—	— »Romeo u. Julia«	.	I 276 (Montecchi-Finale).
—	— »Somnambula«	.	II 20.
—	— »La straniera«	.	II 201, 313, 327.
Benedict, Jul.	Einleit. u. Variationen	16	I 224.
—	Lied »Frühlingsklagen«	.	II 341.
—	Ouvertüre z. Oper »Der Zigeunerin Warnung«	—	I 504.
—	Oper: »Portugiesen in Goa«	—	II 285.
—	Phantasie	28	II 327.
—	Rêverie (»Notre Dame de Paris«)	20	I 109.
—	Rondo (»Les Charmes de Portici«). (Ab-dur)	19	I 292.
Bennett, W. St.	Diversions, 3	17	I 417 u. II 108.
—	Impromptus, 3	12	I 368.
—	Kanon	.	II 401.
—	Kapriccio f. Pfte. m. Orch. (E-dur)	22	II 141.
—	Konzert, 3., f. Pfte. (C-moll)	9	I 284 u. 247.
—	— 4., f. Pfte. (F-moll)	19	I 465.
—	Ouvertüre »Najaden« f. Pfte.	15	I 332 u. 465.
—	— (D-dur) f. Orchest.	15	I 421 u. 247, 313. II 31, 401.
—	— »Parisiana«	—	I 247.
—	— »Waldnymphe«	20	I 421 u. 246. II 44, 444.
—	— »Weiber, lustige, v. Windsor«	.	I 246.
—	Phantasie (A-dur)	16	I 417 u. II 426, 427.
—	Romanzen, 3	14	I 368.
—	— (G-moll)	—	I 285.
—	Rondo (E-dur)	25	II 151.
—	Sinfonien, 6	—	I 247.
—	Skizzen, 3, (The Lake, The Millstream, The Fountain)	10	I 367 u. 247, 332, 465.
—	Sonate (F-moll)	13	I 308.
—	Studien, 6	11	I 289.
—	Suite de Pièces p. P.	24	II 108.
Berger, L.	Charakterstücke, 3 kurze	—	II 328.
—	Etüde (G-moll)	—	I 99. II 306.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Berger, L.	Etüden, 12	12	I **211** u. 207, 208, 215, 289, 290, 291. II. 64, |306|.
—	— 15	22	I **290** u. II 65, |306|.
—	Klavierkonzert	—	II 65.
—	Lieder	—	II 65.
—	Lied »Hofer«	—	II 332.
—	Rondo (D-dur)	—	II 65.
—	Sonate	—	II 64.
—	Variat. ü. »Schöne Minka«	—	II 64, 65.
—	— ü. »Ah, vous dirai-je Maman«	—	II 64, 65.
—	Werke, geſammelte	—	II **63** u. 61. II |430.
Bergſon, M.	Mazurken, 4	1	I **404.**
Bériot, Ch. de	Konzert, 1., f. Violine	16	I 508.
—	Solo f. Violine	—	II 48, |49|.
—	Tremolo	—	II |237.
Bériot u. Benedikt	Oper f. d. Malibran: »Giacinta ed Ernesto«	—	II |285.
Bériot u. Herz	Duo	—	II |352.
Berlioz, H.	Oper: »Les francs juges«	.	II |391.
—	Ouvertüren z. »Femrichter« (F-dur)	3	I **146** u. 31, 33, 296, 317, 379. II |391, 392.
—	— »Waverley«	1	I **422** u. II |235, 296.
—	— »Sardanapal« u. »Sturm«	.	I 146.
—	— »König Lear«	.	I 146. II 296.
—	Requiem	.	II |297, |373.
—	Sinfonien: »Epiſode a. d. Leben e. Künſtlers«	4	I **69** u. II |**212** u. I 35. II |296, |377 f., 450.
—	— phantaſtiſche	.	II **379** u. 373, 381.
—	— »Romeo u. Julie«	.	II 42, |296 f.
—	— »Harold«	.	I 146. II |297.
—	Szenen a. »Fauſt«	(1)	I 146, 424.
Bernard, M.	Variat. ü. e. ruſſ. Thema	—	II **324** f.
Bertini, H.	»Erinnerungen«	104	I **237.**
—	Kaprice	108	I **237.**
—	— »Sarah«	110	I **237.**
—	Kapricen, 25, ob. Etüd.	94	I **207.**
—	Notturnos, 2	102	I **237.**
—	Phantaſie, brill.	116	II 327.
—	— dramat.	118	I **365.**
—	— große	113	II |327.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Bertini, H.	Studien, 25 charakt.	66	I 215.
—	Trio f. Pfte. usw.	45	I 178 u. 177.
Berwald, Joh.	Lied »Die Klage am Strande«	—	II 343.
Blahetka, L.	Variationen	28	I 220.
Böhm, G.	Kaprice	—	I 306.
Böhm, Theobald	Variationen f. Flöte	—	II 48.
Böhme, Ferd.	Streichquartett	1	II 419.
Böhner, L.	Phantasie	48	I 366.
—	Variationen	99	I 297, 298.
Bohrer, A.	Trio f. Pfte. usw.	47	I 169.
Boieldieu, A. F.	Oper: »Johann v. Paris«	—	II 160 u. 202.
—	— »Kalif von Bagdad«	—	I 33. II 202.
—	— »D. beiden Nächte«	—	II 202.
—	— »D. weiße Dame«	—	II 202.
Bommer, E.	Sonaten, 2	—	II 307.
Brandl, Joh.	»Hero«, Melodrama m. Chören	57	II 303.
Bratchi, Adele	Rondo, gr.	2	I 240.
Brzowski, Jos.	Mazurken, 4	8	I 256, 258.
Burgmüller, F.	Phantasie	41	I 407.
—	Variationen, brill.	33	II 324 f.
Burgmüller, N.	Frühlingslied	—	II 438.
—	Gesänge, 6	3	II 431.
—	— 5	10	I 494.
—	Konzert (Fis-moll)	1	II 428.
—	Lieder	—	I 374, 431.
—	— 5	6	I 432 u. 451.
—	Quartett	14	II 428.
—	Rhapsodie (D-dur)	13	I 431.
—	Sinfonie, 1., (C-moll)	—	I 373, 436.
—	— 2., (D-dur). (Nachlaß)	—	II 428.
—	Sonate (F-moll)	8	I 431.
Byrd, W.	Kanon, »Non nobis Domine«	—	II 298.
Carpentier, s. Le.			
Chélard, H. A.	Oper: »Hermannsschlacht«	—	I 505.
Cherubini, L.	Messe, 4., (C-dur)	—	I 267.
—	Oper: »Abenceragen«	—	I 507. II 203.
—	— »Ali Baba«	—	II 203, 279.
—	— »Demophon«, »Elisa«, »Faniska«, »Iphigenia«, »Lodoiska«, »Medea«	—	II 203.
—	— »Wasserträger«	—	II 97, 163, 203.
—	Duo. p. »Lodoiska«	—	II 47, 48.
—	Quartett f. Streichinstr. Nr. 1 (Es-dur)	—	I 338 u. 346. II 417.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Cherubini, L. . . .	Quartett f. Streichinstr. Nr. 2 (C-dur)	—	I 346 u. II 417.
—	Requiem (C-moll)	—	I 268. II 408.
—	Sinfonie (unveröffentlicht) . .	—	I 71, 346.
Chipp, Ed. Th. . .	Phantasie »God preserve« . .	—	II 444.
Chopin, F.	Ballade, 1., (G-moll)	23	II 239.
—	— 2., (F-dur)	38	II 32 u. 31.
—	— 3., (As-dur)	47	II 107, 108.
—	Bolero	19	I 202, 256, 259.
—	»Don Juan«-Variationen f. u. Variationen.		
—	Etüde	—	II 47.
—	Etüden, 12 gr.	10	I 215, 360, 433. II 419.
—	— „ „	25	I 254 u. 433.
—	— F-moll, C-moll	—	I 51, 433.
—	Impromptu (As-dur)	29	I 370.
—	Konzert, 1., f. Pfte. m. Orchest. (E-moll)	11	I 164 u. 80. II 381, 415, 419, 464.
—	— 2., f. Pfte. m. Orchest. (F-moll)	21	I 165 u. 283. II 419.
—	Konzert-Allegro (A-dur) . . .	46	II 107.
—	Mazurken	7	II 393.
—	— 4	30	I 371 u. 370. II 419.
—	— 4	33	I 418.
—	Mazurka, (Cis-moll)	—	II 419.
—	Notturnos, 3, (F- u. Fis-dur, G-moll)	15	I 111 u. 188. II 32.
—	— 2 (Cis-moll, Des-moll) . .	27	I 188. II 32.
—	— (H-dur)	32	II 32.
—	— 2 (G-moll, G-dur) . . .	37	II 32 u. 31, 243.
—	— 2 (C-moll, Fis-moll) . . .	48	II 107, 108.
—	Phantasie (F-moll)	49	II 107, 108.
—	Polonäsen, 2 (Cis-moll, Es-moll)	26	I 256, 257, 258, 259.
—	Präludien, 24	28	I 418.
—	Rondeau alla Mazur (F-dur)	5	I 242.
—	Scherzo, 1. (H-moll)	20	I 111.
—	— 2. (B-moll)	31	I 371 u. 370.
—	Sonate (m. Trauermarsch). (B-moll)	35	II 12 u. 10.
—	Tarantelle (As-dur)	43	II 151.
—	Trio f. Pfte. usw. (G-moll) .	8	I 179 u. 177, 178. II 221, 265, 393, 419.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Chopin, F.	Variationen »Là ci darem la mano«	2	I 5 u. 3, 164. II 263, 264, 362, 365, 460, 461.
—	—	12	I 227.
—	Walzer (Es-dur)	18	I 256, 257. II 32.
—	— 3 (As-dur, A-moll, F-dur)	34	I 418. II 32.
—	— (As-dur)	42	II 32 u. 31.
Chopin, F. und Franchomme, A.	Duo f. Pfte. u. Violoncello (E-dur)	—	I 180.
Chotek, F. X.	Variationen	24	II 327.
Chwatal, F. X.	Einleit. u. Rondo (»Les Charmes de Magdebourg«)	27	II 223.
—	Rondo (»Hardiesse«) (A-moll)	18	I 293.
—	Sonatinen, 3, f. Anf.	32	II 319.
—	Variationen	11	I 298 u. 297.
—	—	23	I 225.
—	— leichte	28	I 298 u. 297.
—	— f. 4 Händ.	29	I 298 u. 297.
—	—	33	I 298 u. 297.
—	—	34	I 298 u. 297.
Cimarosa, D.	Oper: »Die heimliche Ehe«	—	II 447 u. I 136. II 163.
Clementi, M.	Gradus ad Parnassum	—	I 214.
Conrad, K.	Ouvertüre	—	I 317, 379.
Couperin, F.	Satz f. Klavier	—	I 306.
Cramer, H.	»Le désir«	14	II 237.
—	Ideen, romantische	10	I 405.
—	Impromptu	8	II 226.
—	Phantasie m. Var.	7	I 405.
—	»Les regrets«	16	II 237.
Cramer, Joh. B.	Etüde, 4., (C-moll)	—	I 209, 289. II 284.
—	— (Cis-moll)	—	I 289, 390.
—	Etüden, 4händige	—	I 289. II 106.
—	— 42	—	I 214, 289, 360.
—	— 16 neue	81	I 197 u. 289.
—	Phantasie	87	II 228.
—	Variat. üb. »Rule Britannia« (s. Alb. d. Pian.)	—	II 329.
Curschmann, Fr.	Lied »Die Rose«	—	II 341.
Czerny, K.	Konzertino	650	II 143.
—	Klavier, Bachs Wohltemp. Neuausg.	—	I 354.
—	Lied: »Der Blumenkranz«	—	II 343.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Czerny, K.	Mélodie sentimentale. (Im Mozartalbum)	688	II 343.
—	Oratorium (unvollendet) . .	.	I 353. II 418.
—	Phantasie, brill. »Erinnerungen a. m. erste Reise« . . .	413	I 236.
—	— »Die 4 Jahreszeiten« . .	434	I 364.
—	Rondo, großes	405	I 241.
—	Scarlattis Klavierwerke . . .	—	I 400.
—	Schule des Fugenspiels . . .	400	I 353.
—	Toccata	92	II 368.
—	Übungsstücke üb. das »Glöckchenrondo«	—	II 368.
—	Variationen, brill.	302	I 298 u. 297.
David, F.	Konzert (D-moll)	—	I 267.
—	Konzertino f. Violine	—	II 38.
—	Variat. f. Viol. üb. d. „Lob der Tränen"	15	II 58.
—	Violinkonzert, 1. (E-moll) . .	10	II 38.
—	— 2. (D-dur)	14	II 40.
—	— (ohne Nummer)	—	I 311.
Decker, K.	Quartett, 1., f. Streichinstrum. (C-moll)	14	I 336.
—	Rondo	11	I 348.
—	Sonate, große (As-dur) . . .	10	II 321 u. 319.
—	— leichte	12	I 306.
Deppe, F.	Variationen	—	I 220.
Dessauer, Jos. . . .	»Le salon«	30	II 242.
Diethe, Joh. Fr. . .	Divertissement f. Hoboe . .	—	II 52.
Dobrzynski, J. F. .	Notturnos, 3	21	II 222, 457.
—	— 2	24	II 231.
—	Phantasie (D-dur)	10	II 222.
—	Rondo alla Polacca f. Pfte. mit Orchest.	6	I 241 u. II 400.
—	Trio f. Pfte. usw. (A-moll) .	17	II 220.
Döhler, Th.	Konzert, 1., f. Pfte. m. Orchest. (A-dur)	7	I 149 u. 311.
—	Notturno (Des-dur)	24	I 410 u. 408.
—	Phantasie u. Bravourvariation. ü. ein Thema v. Donizetti	17	I 228 u. 311.
—	Rondino ü. e. Thema v. Strauß	19	I 240.
—	— „ „ v. Coppola	20	I 240.
—	Oper: »Anna Bolena« . . .	—	I 230.
—	— »Lucia di Lammermoor« .	—	II 327.
—	— »La Favorite«	—	II 161.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Donizetti, G. . . .	Oper: »Torquato Taſſo« . .	—	II |446.
—	Opernarie „Tombe" a. »Lucia«	—	II 39.
—	— „Quella fonte" a. »Lucia«	—	II 43.
—	— „Sin la tombe" a. »Beliſar«	—	II 40.
—	— „Duchessa" a. »Rob. d. T.«	—	II 48, 46.
Dorn, H.	Divertiſſement »L'aimable Roué«	17	I 185.
—	Oper: »Die Bettlerin« (C-dur)	—	I 190.
—	Quartette, 2, f. Männerſtimmen	—	II |352.
—	Rhapſodie »Bacchanales« (D-dur)	15	I 189.
—	Sonate, gr., z. 4 Händ. (D-dur)	29	I 398 u. 397.
—	»Tonblumen«	10	I 13. II |209 u. I 3. II |369, 370.
Draeſeke	Oratorium »Chriſtus« . . .	—	II |408.
Dreyſchock, A. . . .	Bravouretüden, 8	1	I 286.
—	Lied ohne Worte, »Souvenir«	4	I 414.
—	Phantaſie, gr.	12	II 24.
Droling, J. N. . .	Variationen f. Pfte. z. 4 Händ.	34	I 222.
Dütſch, O. J. A. . .	Tonſtücke, 4 charakt.	1	II |255.
Eberwein, M. K. .	Etüden, 6	—	II 67.
Eckert, K.	Konzert f. Violine	—	I 509.
Ehlert	Ouvert. »Romeo u. Julie« .	—	II |410.
Eichler, W.	Divertiſſement f. Violine . .	—	II |352.
Ellamp, H.	Phantaſie u. Variationen . .	15	I 224.
Elsner, Joſeph . .	Trauermarſch	—	II |333, 334.
Embach, L.	Ouvertüre	—	II |235.
Endhauſen, H. . . .	Rondo (G-dur)	38	I 293.
—	Sonate	32	II |321 u. 319.
—	Variationen (4händ.)	49	II |324 f.
Endter, J. N. . . .	Einleit. u. Variation üb. das »Mantellied«	—	I 222.
Engel, K.	Phantaſieſtücke, 1. Heft . . .	7	II |232.
Erfurt, K.	Rondo	32	I 240.
—	— leichte, nach Auber . . .	30	I 240.
Ernſt, H. W. . . .	»Karneval v. Venedig« f. Violine	18	I 468. II 70.
Eſſer, H.	Lieder, 6	4	I 496 u. 494.
—	Oper: »Thomas Riquiqui« . .	10	II 97 u. 61.
Evers, K.	Etüde, gr.	—	II |243.
—	Scherzo	9	II |258.
—	Sonate, 3. (D-moll)	22	II |346.
Farrenc, Louiſe . .	Rondo, »La grande mère« (D-dur)	—	I 240.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Farrenc, Louise. . .	»La Romanesca«	—	II 241.
—	Variationen	17	I 225.
Fesca, A.	Ballszenen f. Pfte.	14	II 22.
—	Charakterstück »La Mélancolie«	15	II 22.
—	Notturnos (E-moll, Des-dur)	5	I 473.
—	Oper: »Die Franzosen in Spanien«	—	I 474.
—	Salonstücke, »Souvenir à Henselt«	7	I 473.
—	Sextett	—	I 474.
—	Trio f. Pfte. usw., 1. (B-dur)	11	I 499.
—	— 2. (E-moll)	12	II 87 u. 86.
—	— 3. (G-moll)	23	II 87 u. 86.
Field, John . . .	Exercice nouveau	—	II 305.
—	Fantaisie p. P., nouvelle .	—	II 305.
—	—	1	II 305.
—	Konzert f. Pfte., 2. (As-dur) .	—	II 352.
—	— 7. m. Orchest. (E-moll) . .	—	I 160 u. II 393.
—	Nocturne pastorale p. P. .	—	II 305.
—	Notturnos Nr. 14—16 . . .	—	I 188.
Flügel, G.	Variat. avec Introduct. et Finale	—	II 310.
Franchomme, A. . .	Duo f. Pfte. u. Vc. f. a. Chopin	—	I 180.
Franck, E.	Charakterstücke, 3	3	I 476.
—	Kapriccio	2	I 476.
—	Kaprice (»Hommage à Clara Wieck«, Nr. 1).	—	I 299, 301.
—	Studien, 12	1	I 358 u. 476.
Franz, R.	Gesänge, 12	1	II 147 u. 144.
Friedburg, S. . . .	Kaprice	—	II 150 u. 257.
Fröhlich, Jos. F. . .	Männerchor „Leichter Sinn"	—	II 340.
Fuchs, L.	Quartett f. Streichinstrumente (E-moll)	10	I 335.
—	Quintett f. Streichinstrumente (Es-dur)	11	I 342.
Gade, N. W. . . .	»Frühlingsblumen«	—	II [116], 117.
—	Ouvertüre »Nachklänge aus Ossian«	—	II 159 u. 116, 117, 157.
—	Sinfonie, 1. (C-moll)	5	II 159 u. 157.
—	— 2. (Es-dur).	—	II 159.
Gährich, W.	Sinfonie (G-moll)	—	I 317.
—	—	—	I 373, 374.
Garcia, Pauline . .	Lied »Die Kapelle«	—	II 332.
—	— »Des Knaben Berglied« .	—	II 471.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Geißler, K.	Romanzen, 8, u. Adagios f. Physharmonika od. Orgel	11	I 104, 105.
Genast, E. F.	Ballade »Schwerting«	—	I 377.
Genischta, Jos.	Sonate	9	II 11 u. 10.
—	— gr., f. Pfte. u. Violoncello od. Violine (A-dur)	7	I 277 u. II 11.
Gerle, Aug.	Scherzos od. Mazurels, 12	24	II 229.
Gerle, O.	»Amusement«	16	I 301.
—	Etüden f. Violine	—	II 286.
—	Ouvertüre z. »Fedora«	—	II 415.
—	Phantasie u. Rondo (F-dur)	21	I 294.
—	Rondo, brill., f. Pfte. m. Orch. (Souvenir de Weimar)	26	I 241.
Glanz, F.	Rondo, charakteristisch	2	I 240.
Gluck, Chr. W.	Oper: »Armida«	—	II 161.
—	— »Iphigenia in Aulis«	—	II 160 u. I 136, 314.
—	— » » auf Tauris«	—	I 267, 314. II 38, 42.
—	Opern, verschiedene	—	II 446.
Goethe, Walter v.	Allegro	2	I 473 u. II 232.
—	Impromptus, 4	6	II 254.
—	»Poésie«	8	II 254.
—	»Rêveries«	4	II 241.
Goldschmidt, S.	Konzert-Etüden, 6	4	II 113.
Greulich, K. W.	Etüden für die linke Hand	19	I 219. II 285.
—	Rondo, 3. (E-dur)	22	I 294.
Grillparzer, Kamillo	Rondo (A-dur)	.	I 292.
Groß, Joh. B.	Konzert f. Violoncell	—	I 311.
—	Quartettstück üb. e. Barkarole	—	I 311.
Grund, F. W.	Etüden, 12	24	I 208 u. 207, 215.
—	Rondo	25	I 349.
—	Sonate, gr. (G-moll)	27	I 455.
Günz, E.	Tänze	—	I 104, 105.
Gutmann, A.	Rondo, leichtes u. brill.	—	I 240.
Haake, W.	Variationen f. Fagott	—	II 57.
Haberbier, E.	Etüde »Coeur insensé« usw.	—	II 244.
—	— »Le Ruisseau«	—	II 244.
Halévy, F.	Oper: »Der Blitz«	—	II 327.
—	— »Die Jüdin«	—	II 445 u. I 231.
Halm, A.	Trio, gr., f. Pfte. usw. (A-dur)	57	I 278.
Händel, G. F.	Konzerte f. Pfte.	—	II 262.
—	Krönungshymne	—	II 48.
—	Oratorium: »Israeli. Ägypten«	—	I 309. II 54.
—	— »Messias«	—	II 54.
—	— »Samson«	—	I 119.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Händel, G. F.	»Tedeum«	—	I 486.
—	Thema m. Variat. f. Klavier	—	II 54.
Hartknoch, K. E.	Konzert, 2., f. Pfte. m. Orchest. (G-moll)	14	I 150.
—	Notturnos, 3	8	I 108.
—	Walzer, 6	9	I 103, 105.
Hartmann, F.	Variationen	23	II 324 f.
Hartmann, J. P. E.	Charakterstücke, 2	25	I 414. II 230.
—	Kapricen, 4, Heft 1	18	I 302.
—	— „ 2	18	I 367 u. II 418.
—	Lieder, 6	35	II 245.
—	Oper: »Der Rabe«	12	I 487.
—	Preissonate (D-moll)	34	II 82 u. [61], 79.
—	Skizzen, 8	31	II 256.
—	Sonate, gr., f. Pfte. u. Violine (G-moll)	8	I 277.
Häser, A. F.	Lied f. Chor „Trost in Tränen"	—	II 340.
Haslinger, Karl	Rondo (G-dur)	8	I 293.
—	— »Die Luftschiffer«	11	I 349.
—	Variationen f. Pfte. m. Orch.	1	I 223 u. 293.
—	— brill.	6	I 298 u. 297.
Hauck, W.	Variationen, gr.	36	I 298 u. 297.
Hauptmann, M.	Sonaten, 3, f. Pfte. u. Violine (B-, G-, D-moll)	23	I 276.
—	Stücke, 12 (»Pièces détachées«)	12	I 108.
Haydn, Joj.	Motette, „Du bist's, dem Ruhm und Ehr' gebühret"	—	II 54.
—	Oratorium: »Jahreszeiten«	—	I 267. II 54.
—	— »Schöpfung«	—	I 19, 161, 267. II 44, 45, 54, 99.
—	Ouvertüre z. »Schöpfung«	—	II 310.
—	Quartett „Gott erhalte Franz den Kaiser" (C-dur)	—	I 336. II 54, [71], [74].
—	Sinfonie (G-dur)	—	II 43.
—	— (B-dur)	—	I 450. II 54.
—	— (Es-dur)	—	I 317.
—	— Abschieds-	—	I 376.
—	— Kinder-	—	I 137.
—	— militärische	—	II 207.
Heckel, K. F.	Rondo »Vergißmeinnicht«	11	I 239.
Heller, St.	Boleros	32	II 149.
—	Einleit. u. Variat.	6	I 221.
—	Etüden, 24	16	II 18.
—	Impromptus, 3	7	I 249.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Heller, St.	Improvisata	18	II 347.
—	Kaprice (Es-dur)	27	II 115 u. 114.
—	—	41	II 247.
—	Phantasie f. Pfte.	31	II 149, 254, 256.
—	Rondo-Scherzo (G-dur)	8	I 242. II 400.
—	Scherzo (A-moll)	24	II 114.
—	Sonate (D-moll)	9	I 453.
—	Tänze, deutsche	—	II 331.
Heller, Woldemar	Ouvertüre	—	II 235.
Helsted, Karl	Gesänge, 6	1	II 145 u. 144.
Henkel, K. H.	Variationen, 12	—	II 324.
Henselt, A.	Air russe	13	II 242.
—	Andante u. Etüde	3	
—	Duo f. Horn u. Pfte.	14	II 403, 404.
—	Etüde	—	II 47, 136.
—	— (H-dur), auch im Album du Pianiste	—	I 136, 357. II 328, 418.
—	Etüden, 12, charakterist.	2	I 354 u. 389. II 136, 404.
—	— 12, Salon-	5	I 389 u. II 136.
—	Impromptu (C-moll)	—	I 474.
—	—	—	II 332, 333.
—	Konzert (F-moll)	—	II 403.
—	Notturnos	6	I 416.
—	Pensée fugitive	8	I 416.
—	Poème d'amour	—	II 17.
—	Preambules	—	II 105.
—	Romanze (B-moll)	10	I 416.
—	Scherzo	9	I 416.
—	Tableau musical	16	II 110.
—	Trio	—	II 403.
—	Variationen	1	I 247 u. II 402, 403.
—	— ü. e. Thema a. »Rob. d. T.«	—	II 403.
Herbart	Sonate	—	II 418.
Hering, K. E.	Divertimento (üb. bek. Studentenlieder)	—	I 108.
Herold, L. J. F.	Oper: »Zampa«	11	I 221.
Herold u. Halévy	Oper, »Ludovic«	—	
Herzberg, R. v.	Rondo, brill.	—	I 240.
—	Scherzos, 2	10	II 231.
Herz, H.	Adagios	—	II 351.
—	Kaprice, 2	84	I 189.
—	Konzert, 2., f. Pfte. m. Orchest. (C-moll)	74	I 153 u. 205.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Herz, H.	Konzert, 3., f. Pfte. (D-moll)	87	I **283**.
—	Phantasie, dramatische	89	I **234**.
—	— u. Variat. f. Pfte. m. Orch.	90	II 327.
—	Studien u. Präludien	21	I 215 ff.
—	Variationen	82	I **220**.
—	— Bravour-	20	II 262, 352.
—	— brillante	36	II 356.
—	— »Ma Fanchette est charmante«	—	I 15. II 370.
—	— ü. 1 Thema v. Caraffa	48	II 352.
—	— Zyklus »Hexameron« (s. auch Liszt, Thalberg und Pixis)	—	I 484.
Herz, Jacques	Variationen	—	II 328.
Hesse, A.	Ouvertüre, 2.	28	I **332**.
—	Rhapsodie (Hommage à Clara Wieck Nr. 3)	—	I 299, 301.
—	Rondo, 2.	43	I **348**.
—	— 3.	68	II 257.
—	Sinfonie, 2 (D-dur)	28	II 351.
—	— 3. (D-moll)	55	I **263**.
—	— 5. (C-moll)	64	II 234.
—	Trio f. Pfte. usw. (Es-dur)	56	I **171**.
Hetsch, 2.	Duo, gr., f. Pfte. u. Violine	13	II **153** u. 151.
—	Sinfonie	—	I 312.
Hiller, F.	Danse des Fées	9	II 306.
—	Etüden, 24	15	I **42** u. 35, 215, 484. II 216, 306, 376.
—	Geistertanz (La danse des Fantômes)	—	I **110**.
—	Impromptu (E-dur)	—	II **29** u. 28.
—	Kapricen, 3	20	II **29** u. 28, 450.
—	Konzert (F-moll)	5	II **218**.
—	Oper: »Romilda«	—	II 5.
—	Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems«	24	I **469** u. II **3** u. I 457, 509. II 1, 7, 29.
—	Ouvertüre, Konzert- (Ouv. z. Drama »Fernando«) (D-moll)	32	I 313.
—	— z. Oper »Was ihr wollt«	—	I **309**. II 410.
—	Rêveries, 4	17	II 216.
—	— 4	21	II **29**.
—	Sérénade	11	II 306, 307.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Hiller, F.	Trios, 3 (B-dur, Fis-moll, C-dur)	6,7,8	I 174 u. 511.
Hill-Handley, Delph.	Kaprice (B-moll)	—	I 238.
—	Sonate (C-moll)	—	I 55 u. 56.
Himmel, F. H.	Lied „An Aleris“	—	I 304. II 324, 325.
Hirschbach, H.	Ouvertüre z. »Hamlet«	—	I 344. II 417, 419.
—	Quartett, 1., f. Streichinstrum. (E-moll)	1	II 73.
—	— 3. (C-moll, B-dur, D-dur)	—	I 344 u. 343. II 416, 443.
—	Quintett (C-moll)	—	I 344 u. 343. II 417, 443.
—	Oratorium »Das verlorene Paradies« (Skizze)	—	II 417.
—	Septett (Es-dur)	—	II 443.
—	Sinfonie, gr. (»Lebenskämpfe«)	—	I 344.
—	Sinfonie (»Erinnerung a. d. Alpen«)	—	I 344.
»Hommage à Clara Wieck«	Recueil p. P.	—	I 301.
Hopfe, Jul.	Fugen, 4	29	II 137.
Hornemann, C.	Kapricen, 12	1	II 116.
Horwitz, L.	Einleit. u. Variat.	19	II 324.
Hummel, Joh. N.	Klavierschule	—	I 11.
—	Konzert f. Pfte. (A-moll)	—	I 15, 466. II 262, 275, 287, 370.
—	— (H-moll)	—	I 152. II 205.
—	— letztes (Nachlaß), (F-dur)	—	I 466.
—	Phantasie »Oberons Zauberhorn«	—	I 445.
—	— Jugend-	—	II 227.
—	Rondo (A-dur)	—	I 348.
—	Sentinelle	51	II 352.
—	Septett	—	II 361.
—	— (Fis-moll)	—	I 395, 466.
—	Studien, 25	125	I 9 u. 3, 215 ff.
—	Variat. üb. »Rule Britannia« (i. Album du Pian.)	—	II 229.
—	Werk 60—80	60-80	I 10.
Jähns, F. W.	Trio f. Pfte. usw.	10	I 172 u. II 214.
Kahlert, A.	Notturnos, 4	6	I 366.
—	Vision	—	I 299, 301.
Kalkbrenner, F.	Einleit. m. Polonäse (i. Album du Pian.)	—	II 329.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Kalkbrenner, F.	Etüden, 25 gr.	145	I **437.**
—	— aus s. Klavierschule	—	II 263.
—	Fantaisie sur la straniera p. P.	123	II 313.
—	Fuge, 4stimm., 1händ.	—	I 126, 412.
—	Konzert (A-moll)	107	II 461.
—	— (D-moll)	—	I 156, 283. II 392.
—	— (E-moll)	—	I 445.
—	— 4., f. Pfte. u. Orch. (As-dur)	127	I **154.**
—	Sonaten, Jugend-	—	I 155.
—	Studien, 24	20	I 215, 438.
—	Szene, dramat., »Le fou«	136	I **365.**
—	Variationen	131	I 230.
—	— üb. »Rule Britannia« (s. Album du Pian.)	—	II 329.
Kalliwoda, Joh. W.	Divertissement f. Flöte	—	II 42, [43].
—	Lied „In der Schenke"	—	II **341.**
—	Ouvertüre, 1. (D-moll)	38	I **145** u. 144.
—	— 2. (F-dur)	44	I **145** u. 144.
—	— 3. (D-dur)	76	I **331.**
—	Sinfonie, 1.	—	I 70.
—	— 3. (F-dur)	—	I 186.
—	— 5. (D-moll)	106	I **503** u. 502, [504]. II 45, 56.
—	— 6. (G-moll)	132	II 56.
—	— 7.	—	II 56.
—	Solis, 3	68	I **186.**
Kappal, A. J.	Variationen, brill.	5	II **324** f.
Kauer, Ferd.	Oper: »Donauweibchen«	—	II 445.
Kelbe, Joh. Chr.	Sonate z. 4 Händ.	12	II **228** u. I 395. II 425.
Keßler, Joh. Chr.	Bagatellen	30	I **53.**
—	Etüden, 24	20	I **206** u. 215. II 397.
—	Impromptus	24	I **53** u. 110.
—	Phantasie	23	I **53.**
—	Polonäsen, 3	25	I **201.**
—	Präludien, 24	31	I **53.**
—	Walzer, 7	—	II **24.**
Kirchner, Th.	Klavierstücke, 20	2	II 123.
—	Lieder, 10	1	II **123.**
Kittl, Joh. Fr.	Idyllen, 6	1	I **406.**
—	— 6	2	I **369** u. 406. II 226.
—	Impromptus, 3	17	II **257.**
—	Ouvertüre, Konzert-	22	II **253.**
—	Romanze	10	II **257.**

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Kittl, Joh. Fr. . .	Romanze	.	II **343**
—	Scherzos, 3	6	II **21**.
—	Sinfonie, Jagd-	—	I **503** u. 502, [504. II 21, [257].
—	— 2.	—	II 253, 257.
Klein, B.	Gesänge, nachgelassene:		
	»Braut v. Korinth« . . .	—	I 269.
	Gesänge, 3, v. Goethe . .	—	I 269, 270.
	Gedichte, 7	—	I 269, 270.
	»Der Gott u. die Bajadere«	—	I **270** u. 269.
	»Hymne« v. Rellstab . . .	—	I 269, 270.
	»Ritter Toggenbg.« v. Schiller	—	I 269, 270.
—	Sonate f. Pfte. z. 4 Händ. (Nachlaß)	—	I 399.
Klein, Jos.	Balladen, 2, v. Uhland . . .	—	I **273** u. 272.
—	Gesänge, 6	—	I **272**.
Klein, K. A. v. . .	Trio f. Pfte. usw.	5	I **175**.
Kleinwächter, L. . .	Ouvertüre (E-moll)	1	I 374.
Klingenberg, W. . .	Divertissement	3	I **365**.
—	Phantasie-Sonate	14	II **10**.
Köhler, E.	Phantasie, »Erinnerung an Bellini« (Es-dur)	54	I **234**.
—	Rondo, eleg., mit Einleit. . .	47	I **241**.
—	Toccata (»Hommage à Clara Wieck« Nr. 4)	—	I 299, 301.
Kontski, A. v. . . .	Etüden, 6	53	II **252**.
Koßmaly, K.	Gesänge, 6, Heft 3	—	II **144**.
Krägen, K.	Polonäsen, 3, z. 4 Händ. f. Pfte.	9	I 103, 105.
—	— 3	15	I 256, 259.
Krebs, K.	Einleit. u. Rondo	40	I **348**.
—	— u. Variat.	41	I **220**.
—	Phant., gr. (»Lucrezia Borgia«)	121	II **255**.
—	Variationen	—	II [399.
Kreutzer, K.	Lieder, 2, »Jägerlust« und »Jägerleid«	—	II **343**.
—	Oper: »Nachtlager in Granada«	—	II [446.
Krogulski, Jos. v. .	Phantasie u. Variat.	1	II **324** f.
Krug, G.	Duo, gr., f. Pfte. u. Violine	3	II **152** u. 151, 153.
Krüger, Wilh. . . .	Melodien, 3	5	II **256**.
Kücken, Fr.	Duos, 2, f. Pfte. u. Violine	13	I **275**.
Kufferath, H. F. . .	Kapriccio f. Pfte. m. Orchest. (Cis-moll)	1	II **140** u. 43, 44.
—	Konzert-Etüden, 6	2	II **68** u. 113.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Kufferath, H. F. .	Konzert-Etüden, 6	8	II 113.
—	Lieder, 6	3	II 83 u. 84.
Kuhlau, F. . . .	Oper: »Adelheid«	—	I 487.
—	Ouvertüre: »Shakespeare« . .	—	II 235.
Kuhnau, Joh. . .	Säße	—	I 306.
Kulenkamp, G. K. .	Kaprice »Die Jagd« (4händig)	49	I 235.
—	Kaprice (D-moll)	—	I 183.
—	Impromptu	47	II 322.
—	Notturnos, 3	42	I 237.
—	Sonate (A-moll)	—	II 394.
—	Variationen	51	I 297.
Kullak, Th. . . .	Konzert-Etüden, 2	2	II 15.
—	Piece de Salon p. P. »Rêve«	4	II 241.
—	Sonate	7	II 119 u. 118.
Kummer, Fr. A. .	Duo, Übertrag. v. Henselts Duo f. Horn für Vcll.	—	II 403.
—	Phantasie f. Violoncell . . .	—	II 44, 45.
Lachner, Fr. . . .	Psalm 134. (Im Mozartalb.)	—	II 339.
—	Sinfonie, 3. (D-moll)	41	I 264 u. II 52.
—	— 5., »Preis«	52	I 136 u. 264, 308, 310, 425, 428, 429. II 335, 390, 427.
—	— 6. (D-dur)	56	I 428 u. II 335.
—	Sonate (4händig), (F-dur) . .	39	I 92 u. II 382.
Lachner, Ign. . .	Sonate	20	II 118.
Lachner, V. . . .	Rondino (Es-dur)	—	I 293.
—	F. Lachners Sinf., 3., f. Pfte. 4händ. eingerichtet (f. d.).	—	
Lacombe, L. . . .	Kaprice, »Les Adieux à la patrie« (E-moll)	2	I 472. I 452.
—	Sonate, phantast. (F-moll) .	1	I 231.
Laburner, Jos. A. .	Phantasie, Fuge u. Sonate .	—	II 333, 334.
Lang, Josephine . .	Lied, Traumbild	—	
Lassek, K.	Konzertino f. Pfte. u. Orchest. (D-moll)	10	II 217 u. 223.
—	— brillant (C-dur)	—	II 223.
Le Carpentier, A. .	Kaprice	16	I 237.
Lecerf, Just. A. . .	Sonate	21	II 11 u. 10.
Legrand, J. . . .	Einleit. u. brill. Variat. . .	1	II 324 f.
Leonhardt, Jul. C. .	Ouvertüre	—	II 235.
—	Preissonate (Sonata quasi Fantasia) (F-moll) . . .	5	II 80 u. 61, 79.
Lickl, K. G. . . .	Elegien, 6	63	II 258.
—	»Bilder, Ischler«	57	I 475 u. II 239.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Lickl, L. G.	Rhapſodien, 10, »Gaſteiner Blüten«	59	II 239.
Lindblad, A. F. . .	Sinfonie (C-dur)	—	I 502 u. 504.
Lindner, R. A. . . .	Konzertino f. Violoncell . .	—	II 50.
Lindpaintner, P. v. .	Konzert f. Flöte	—	I 311.
—	Männerchor: »Das deutſche Land«	—	II 339.
—	— »Maria, Gnadenmutter« .	—	II 340.
—	Oper: »Die Genueſerin« . .	—	II 446.
—	— »Die Macht des Liedes« .	—	I 310.
—	Ouvertüre: »Genueſerin« . .	—	I 504.
—	— Kriegeriſche Jubel- . . .	109	II 125 u. 253.
Lipinski, K.	Konzert	—	II 57.
—	— Militär-, f. Violine (D-dur)	21	I 380.
Liſzt, Fr.	Apparitions	—	I 440.
—	Ave Maria	—	I 483.
—	Etüden, 12 (Travail de la jeunesse)	1	I 438.
—	— 12, große	—	I 438.
—	»Galop chromatique« . . .	—	I 482.
—	»Hexameron«	—	II 361.
—	Improviſata (Nr. 2 d. »Schweizer Alpenkl.«)	10,1	II 322.
—	Lieder, Übertragung Schubertſcher	—	I 372 u. 475. II 415, 436.
	Nocturne	10,2	II 322.
—	Pèlerinage	—	II 110.
—	Phantaſie »Ituol frequenti palpiti«	—	I 482.
—	— »Hugenotten«	—	I 483.
—	— »Lucia di Lammermoor« .	—	II 436.
—	— ü. Th. aus »Don Juan« .	—	II 361.
—	Rondo	10,3	II 322.
—	Sinfonie, Beethovens »Paſtoral«, Übertragung . . .	—	II 481.
—	— Berlioz', Partitur	4	I 81.
—	Ständchen	—	I 483.
—	Studien, 6, Bravour-, nach Paganini	—	II 69 u. 443.
—	Variationszykl. »Hexameron« (ſ. auch Thalberg, Piris u. Herz)	—	I 484.
—	Walzer, Bravour-, gr. . . .	6	I 256, 259, 482.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Lövenskiold, H. v.	Charakterstücke, 5	12	II 115 u. 116.
—	Impromptus, 4 (4händ.)	11	II 26.
—	— 4, charakterist. (4händ.)	8	I 477.
—	Scherzos	—	II 26.
—	Trio f. Pfte. usw. (F-dur)	2	I 177.
Loewe, K.	Balladen	—	II 354.
—	Lied „Was ziehet und klinget die Straße herauf"	—	II 100.
—	— »Der Wirtin Töchterlein«	—	I 273.
—	Liederkreis »Esther«	52	I 268 u. II 372.
—	Oratorium: »Gutenberg«	—	I 379.
—	— »Johann Huß«	82	II 99 u. 61.
—	— »Zerstör. Jerusalems«	—	II 4.
—	Sonate, brillante (Es-dur)	41	I 56 u. 55.
—	— elegische (F-moll)	33	I 55, 59.
—	Tondicht. i. Sonatenform »Der Frühling« (G-dur)	47	I 91.
—	Trio (G-moll)	12	I 177, 478.
Lorenz, O.	Mignons Lied	—	II 331.
Lortzing, Albert	Oper, kom. »Hans Sachs«	—	I 485.
Lüders, Konrad	Etüden, 12 gr.	26	I 286 u. II 408.
Lwoff, Alexis v.	Konzert	—	I 226, 228, 336, 470.
—	Russische Volkshymne	—	II 435.
—	Phantasie	5	
Lyser	Wanderlieder	—	II 422.
Malibran, Maria	Matrosenlied, engl.	—	II 302.
Markull, F. W.	Charakterstücke, 4	2	II 238.
Marschner, H.	Charakterstücke, 2	105	II 243.
—	Gesänge, »Bilder des Orients«	90	I 271.
—	Lied „Im Herbst, da muß man trinken"	—	II 342.
—	Oper: »Hans Heiling«	80	I 121, 128. II 85, 445.
—	— »Templer u. Jüdin«	60	II 160, 445 u. 96, 426.
—	Ouvertüre, Fest-, große (D-dur)	78	I 146.
—	— und Gesänge »Klänge aus Osten«	109	II 40, 41, 42.
—	— z. »Vampir«	—	II 38.
—	Trio, gr. f. Pfte. usw. (G-moll)	111	II 90 u. 91.
Marx, A. B.	Oratorium: »Moses«	—	II 344 u. 473.
Marxsen, E.	Lied ohne Worte	37	II 233.
—	Impromptus, 3	33	I 412.
—	Sinfonie n. Beethovens Sonate W. 47	—	I 312.
—	Stücke, 3	31	I 412.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Marxſen, E.	Variationen, 7	14	II |254.
Mathieux, Johanna	Trinklied	—	II |332, 333.
Maurer, L.	Sinfonie, 1.	—	II 57.
—	— 2.	—	II 57.
Mayer, K.	Etüden, 6	31	I 207 u. 215.
—	— 6	55	II 17.
—	— 3, große	61	II 136 u. 135.
—	— 3	40	II |397.
—	Konzert	70	II 143.
—	Phantaſie, gr.	54	II |227.
—	Rondo (H-moll)	—	I 109.
—	— 6, 3 brillante (Des-dur, E-moll, H-moll)	—	I 296.
—	Toккata (E-dur)	—	II |286.
—	Variationen	31	I 228.
—	— brillante	32	I 228.
—	Walzer (Es-dur)	—	I 108.
Mayſeder, Joſ.	Konzertino f. Violine	—	II 45, 46.
—	Variationen	—	I 467.
Méhul, E. N.	Sinfonie, 1. (G-moll,	—	I 376. II |420.
—	— 2.—4.	—	II |420.
Mendelsſohn-Bartholdy, F.	»Antigone«	55	II 156.
—	Charakterſtücke, 7	7	I 111.
—	Duett (As-dur)	—	II |255.
—	Fugen, 1 u. 2	—	I 254.
—	Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich" f. Chor	—	I 506.
—	Kantate z. Gutenbergfeſt (für Männerchor)	—	I 485.
—	Kapricen, 3, f. Pfte. (A-moll, E-dur, B-moll)	33	I 191 u. II |395.
—	Kapriccio (Fis-moll)	5	I 111 u. XV.
—	— brill. f. Pfte. m. Orch.	22	II |356.
—	Klavierſtimme z. Bachs Ciaconna	—	II |439.
—	Konzert, 1., f. Pfte. (G-moll)	25	I 120, 159, 315, 444, 509. II |380.
—	— 2., „ „ (D-moll)	40	I 387 u. 385, 386, 484.
—	Lied f. Chor »D. Blumenkranz«	.	II |343.
—	— „Wer hat dich, du ſchöner Wald"	—	II |340
—	— „Auf Flügeln des Geſanges"	—	II 42, 43.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Mendelsſohn-Bartholdy, F.	Lied für Chor „L'or n'est qu' une chimère" . . .	—	I 221.
—	Lieder, 6, ohne Worte, Heft 1	19	I 99, 368, 416. II 23, 33, 136, [230], [251].
—	— 6, „ „ „ 2	30	I 98 u. 368, 416. II 23, 33, 136, [230], [251].
—	— 6, „ „ „ 3	38	I 274 u. 368, 416. II 23, 33, 136, [230], [251].
—	— 6, „ „ „ 4	53	II 32 u. I 368, 416. II 23, 107, 136, [230], [251].
—	»Lobgeſang« 1 (Sinfonie-Kantate)	52	I 486. II 45, 46, 48, [359,]437, 442, 475.
—	Oktett	20	I 510. II [380.
—	Oratorium »Elias«	—	I 323. II [431, 432.
—	— »Paulus«	36	I 265, 266, 318, 322, 381, 393, 450, 451, 470, 482. II 3, 4, [380, 407, 408, 412, 414, 423, 431, 436.
—	Ouvertüre: »Hebriden« (Fingalshöhle)	26	I 45, [117]. II [380], 385, 391.
—	— »Meeresſtille u. glückliche Fahrt«	27	I 116, 117, 246, 279, 423, 482. II 59, [279, [380], 385, [436].
—	— »Schöne Meluſine« . . .	32	I 142 u. 332, 421. II [380], 391.
—	— »Sommernachtstraum« . .	21	I 24, 45, 111, [117], 127, 143. II 243, [380, 385.
—	Pagenlied	—	II 331, [461, 462.
—	Phantaſie f. Orgel „O Haupt voll Blut"	—	I 493.
—	Präludien, 6, u. Fugen . . .	35	I 252.
—	Pſalm, 42., f. Chor („Wie der Hirſch ſchreiet")	42	I 374 u. 482, 506. II [436.
—	— 114., f. Chor („Da Israel aus Ägypten zog")	51	I 506.
—	— 115., f. Chor (»Non nobis domine«)	—	I [374]. II [420.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Mendelsſohn-Bartholdy, F.	Quartett »Der Jäger Abſchied«	—	II 57, [71].
—	Scherzo (E-moll, Es-dur) . .	44	I 380. II [71].
—	— (ſ. Album du Pian.) . .	—	II ‖329.
—	Serenade u. Allegro f. Pfte. m. Orch. (D-dur)	43	I **464** u. 509. II ‖432.
—	Sinfonie, 1. (C-moll)	11	II 192.
—	— 2. (Sinfoniekantate »Lobgeſang«)	52	I 486. II 45, 46, 48, ‖359, ‖437, 442, 475.
—	— 3. (Schottiſche), (A-moll) .	56	II **131** u. 127, ‖444.
—	— 4. (Italieniſche), (A-dur) .	90	II ‖380, 444.
—	— 5. (Reformations-), (D-moll)	107	II ‖444.
—	»Sommernachtstraum« . . .	61	II **155** u. I 111, 123, 127, 192, 246, 303. II 121, ‖265, ‖381, 473.
—	Sonate (G-dur)	6	I **128** u. 35.
—	— f. Pfte. u. Violoncello (B-dur)	45	I **398** u. 397.
—	Streichquartette, 2 (E-moll, Es-dur)	44	I 380.
—	Trauermarſch (A-moll) . . .	103	II ‖428.
—	Trio, 1., f. Pfte. uſw. (D-moll)	49	I **500** u. 499, 511.
—	Variationszyklus für das Beethoven-Album	—	II 107.
Mercadante	Arie	—	II 52.
Méreaux, A. . . .	Phantaſie	42	I **231**.
Merk, Joſ.	Violoncellvariationen	—	II 57.
Methfeſſel, A. . . .	Männchor »In der Fremde«	—	II ‖**340**.
Meyer, L. v. . . .	Walzer, 6 Salon-	4	I 201, 202.
Meyerbeer, G. . . .	Arie „Robert, mein Geliebter"	—	II 50, 57, 58.
—	Crociato	—	I 319. II ‖413.
—	Lied: „Luft von Morgen" . .	—	II ‖413.
—	Oper: »Afrikanerin«	—	II ‖420.
—	— »Hugenotten«	—	I 233, 234, 235, 299, 304, 305, 318, 319, 324. II 7, ‖327, ‖412, 413, 414, 420, 423.
—	— »Prophet«	—	II 163, ‖413, 420.
—	— »Robert d. Teufel« . . .	—	I 181, 319. II ‖413, 420.
Micheuz, George . .	Phantaſie »Non plus ultra«	—	II ‖358.
Miltitz, B. v. . . .	Geſang, 3ſtimmig, „Vater, in deine Hände"	—	II ‖**340**.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Möhring, F.	Charakterstücke, 5	6	II **251.**
—	Notturnos, 3	8	II **251.**
—	Sinfonie	—	II **335.**
Mohs, A. F.	Rondo (B-dur)	3	I **240.**
Molique, B.	Konzert f. Violine Nr. 3 (D-moll)	—	I 315.
—	Sinfonie Nr. 1	—	I 312.
—	Variationen f. Violine	—	II 57.
Momy, Valerie	Rondo (F-dur)	3	I **292.**
Monsigny	Oper: »Le Déserteur«	—	II **347.**
Montag, K.	Etüden, 2	3	II **66** u. 245.
—	Melodien, 3	4	II **238.**
Morlacchi, F.	Chor: „Salve Regina"	—	II **340.**
Moscheles, Ign.	Ballade	—	II **343.**
—	Duo »Hommage à Händel« (G-dur), f. 2 Pfte.	92	I **181** u. 115, 509. II 50.
—	Etüden	70	I **360** u. 114, 162, 208, 209, 214, 362.
—	Impromptu	89	II **304.**
—	Konzert (F-dur)	—	I 162.
—	— (Es-dur)	—	I 114, 162. II 352.
—	— (G-moll	—	I 105, 114, 162, 283, 284, 387. II 207.
—	— 5., f. Pfte. m. Orchest. (C-dur)	87	I **161** u. 114.
—	— 6., (Phantastisches) f. Pfte. m. Orchest. B-dur	90	I **161** u. 115.
—	— 7., (Pathetisches) f. Pfte. (C-moll)	93	I **386** u. 115, 164, 385.
—	Ouvertüre z. »Jungfrau v. Orleans«	91	I **145** u. 115, 164.
—	Phantasie	94b	II **228.**
—	»Rhapsodie champêtre« (i. Album du Pian.)	—	II 329.
—	Romanesca	104	II 106.
—	Rondo, brill., u. Einleit. ü. e. Thema v. Dessauer	94a	I **242.**
—	— ü. e. schott. Melodie	—	I **242.**
—	Sextett	—	I 97.
—	Septuor f. Pfte. usw. (D-dur)	88	I **97.**
—	Serenade	103	II 106.
—	Sonate, 4 händ. (Es-dur)	—	I 114, 161.
—	Studien, charakterist.	95	I **360.**
—	— z. höher. Vollend. bereits ausgebildeter Klavierspieler	—	

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Moſcheles, Ign. . .	Trio f. Pfte. uſw. (C-dur) . .	84	I 178 u. 177.
—	Variationen, Alexandermarſch-	—	I XVII, 98, 162.
—	— üb. »Rule Britannia« (im Album du Pian.) . . .	—	II 329.
Mozart, W. A. . .	Adagio	—	II 358.
—	Arie aus: »Don Juan« »Crudele«	—	II 50.
—	— »Figaro« »Giunse alfin«	—	II 44.
—	— »Idomeneo« »Non piu« .	—	II 56.
—	— »Titus«	—	II 45, 46.
—	— „Parto" u. 1 Finale a. »Titus« »O Dei«	—	II 59.
—	Kanon: „O! Wunderſchön iſt Gottes Erde"	—	II 298, 300.
—	Klavierſatz (C-moll)	—	II 227.
—	Konzert (f. 2 Pfte.)	—	I 509.
—	— (D-moll)	—	I 368. II 54.
—	Lieder	—	II 54.
—	Oper: »Don Juan«	—	I 5, 7, 30 „Giovanni", 52, 283, 393. II 19, 20, 76, 110, 271, 312, 361.
—	— »Figaro«	—	II 446 u. 43, 44, 45 48, 160, 205.
—	— »Titus«	—	I 33. II 59, 282.
—	— »Zaide«	—	I 376.
—	Ouvertüre z. »Figaro« . . .	—	I 147.
—	— z. »Titus«	—	II 54.
—	— z. »Zauberflöte«	—	II 48, 49.
—	Quartett (E-dur)	—	II 71, 74.
—	Quartette („ſ. Waldegg") . .	—	II 289.
—	Rezitativ u. Arie m. oblig. Viol.	—	II 54.
—	Requiem	—	II 100, 289, 468.
—	Sinfonie (Es-dur)	—	II 40.
—	— m. Fuge (»Jupiter«), (C-dur)	—	I 44, 120, 281, 317. II 54.
—	— (G-moll)	—	I 69, 105, 346. II 35, 207, 441.
—	Werke	—	II 298, 441.
»Mozart-Album« . .	. . . . .	—	II 338.
Mühling, H. Jul. .	Ouvertüre	—	I 379.
Müller, Ch. G. . .	Konzertino f. Baßpoſaune . .	—	II 39.
—	Ouvertüre z. Oper »Oleandra«	—	I 379.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Müller, Ch. G. . .	Quartett (C-dur)	—	I 380.
—	Sinfonie, 1.	—	I 67. II 462.
—	— 2.	—	I 67.
—	— 3. (C-moll)	12	I 66, 263 u. 35, 317.
—	— 4. (F-dur)	—	I 378, 379.
—	— (D-dur)	—	I 317.
—	Variationen f. Poſaune . . .	—	I 315.
Müller, Friedr. . .	Sinfonie, 1. (Es-dur)	52	II 127.
Müller, Rob. . . .	Poesies musicales p. P., 3 .	5	II 240.
»Musica sacra« . .	. . . . .	—	II 471.
Naroff, N.	Air russe	—	II 242.
Nathan, Adolph . .	Stücke, 3 charakteriſtiſche . .	1	II 230.
Neumann, H. . . .	Sinfonie, 1.	49	II 311.
Nicolai, O.	Sonate	27	II 111.
Nieſt, Fréd.	Elegie dolce Scherzando .	4	II 259.
Nisle, J.	Allegro, brill.	45	I 300.
—	Sonate, gr., f. 4 Händ. . .	41	I 306.
—	Thema mit Var.	44	I 297.
Rohr, Chr. Fr. . .	Ouvertüre	.	I 379.
—	Sinfonie	.	I 25.
Rottebohm, G. . . .	Romanceſen, 6	2	II 117, 251.
Nowakowski, Joſ. .	Polonäſe, pathetiſche	11	I 256.
—	Polonäſen, 2	14	I 407.
—	Variat., brill.	12	I 230.
»Odeon«	Sammlung v. Klavierſtücken .	.	II 264.
Oeſchläger, F. . . .	Geſänge, 6	.	II 303.
Onslow, G.	Ouvertüre f. Op. »Der Alkade«	.	II 57.
—	— f. Op. »Duc de Guise« .	.	I 374.
—	Quartette	.	II 71.
—	Quintett	.	I 510.
—	Sinfonie, 1. (A-dur)	41	I 120.
—	Sonate (E-moll)	.	I 94, 277.
Orginsky, Graf v. .	Totenpolonäſe	.	I 232.
Orlowsky	Kapricen, 5, i. Walzerform .	18	II 229.
Osborne, G. A. . .	Variationen	16	I 230.
—	— brill.	21	I 298 u. 297.
—	—	24	I 298 u. 297.
Otto, Frz.	Quartett »Phalènes«, Klavierſtücke	15	I 186.
—	Quartett f. Männerſtimmen .	—	II 352.
Otto, Jul.	Rondeletto »L'Allegresse« (4 händ.)	19	I 104, 105.
Pacini, G.	Arie »Sposa adorata« . . .	—	II 464.
Pakr	Bravourarie m. obl. Viol. .	—	II 282.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Paganini, N.	Etüden f. Violine	3	I 443.
—	Kapricen, 24, f. Violine	1	I 212. II 69, 70.
—	Rondo, »Glöckchen«	—	I 224, 287. II 69.
Parpsch, Fr.	Lied „Freudvoll und leidvoll"	—	II 308 ff.
Pearson, H. H.	Lieder, 6	7	II 85.
Pesadori, Antoinette	Rondo (As-dur)	—	I 347.
»Pfennigmagazin«		—	I 185.
Philipp, B. E.	Divertissement (»Souvenir de Salzbrunn«)	26	II 226.
—	Etüden, 12 (»Songe et vérité«)	28	I 435.
—	Mazurken, 4	—	II 231.
—	Notturno (»Hommage à Clara Wieck«, Nr. 5)	—	I 299, 301.
—	Trio f. Pfte. usw. (F-moll)	33	I 497 u. 499.
Pirkhert, Ed.	Andante u. Etüde	1	II 244.
Piris, Joh. P.	Etüden i. Walzerform	80	I 204.
—	Kaprice, dramat. (4händ.)	131	II 225.
—	Konzert (C-dur)	100	II 262, 263, 275, 350, 352.
—	Oper: »Bibiana«	—	II 221.
—	Phantasie (Fantaisie militaire)	129	II 270, 464.
—	— u. Variat. 4händ.)	133	II 327.
—	Trio f. Pfte., Violoncello u. Violine (E-moll)	—	II 221.
—	— f. Pfte. u. Violoncello (H-moll)	—	II 221, 222.
—	— 6, f. Pfte. usw. (Fis-moll)	139	I 500 u. 499.
—	Variationenzyklus »Hexameron« (s. auch Herz, Liszt u. Thalberg)	—	I 484.
Pocci, Fr. Graf v.	Sonate, Frühlings- (E-dur)	—	I 92.
—	— Phantastische (A-dur)	—	I 92.
Pohl, Jos.	Capriees en forme d'anglaises p. P.	—	I 110.
—	Divertissements in Ekossaisenform	6	I 205.
Pollini, Fr.	Tokkata (E-moll)	56	I 184.
Pott, A.	Lied »Wiegenlied«	—	II 341.
—	Mozartalbum, herausgeg. s. d.	—	
Potter, Cypr.	Etüden, 24	19	I 215.
Preyer, G.	Sinfonie, 1. (D-moll)	16	I 425 u. II 427.
Proch, H.	Männerchor »Lebenslied«	—	II 340.
Proche, Fr.	Variationen, 6	27	II 148 u. 254.
Prudent, E.	— große	2	I 223.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Prume, F. H.	»La Mélancolie«	—	II 59.
Quagliati	Oper: »Carro di fedeltà d'amore«	—	II [204].
Quilling, J. K.	Studien	10	II 236.
Radziwill, Fürſt	Szenen aus »Fauſt«	—	I 313. II [401.
Raff, Joſ. Joach.	Klavierſtücke, 3 charakteriſt.	2	II 347.
Raſtrelli, Joſ.	Lied »Der Wanderer«	—	II 342.
Ravina, H.	Etüden, 25	—	II 136 u. 135.
Raymond, E.	Sinfonie, 1.	17	I 428.
Reber	Melodie	—	II 347.
Reichardt, C.	Lied »Jägers Qual« (m. Pfte. ꝛc.)	—	II 58.
Reichel, A.	Sonate	4	II 118.
Reißiger, K. G.	Männerchor »Vergißmeinnicht«	—	II 339.
—	Oper: »Adele de Foix«	—	II 93 u. 61.
—	Phantaſie f. Klarinette	—	II 45, 46.
—	Quartett, 1., f. Streichinſtrum. (A-dur)	111	I 338.
—	— 3., f. Pfte. uſw. (D-moll)	108	I 280.
—	Scherzo (i. Album du Pian.)	—	II 329.
—	Sinfonie, 1. (Es-dur)	120	I 427 u. 309, 310.
—	Trio, 8., f. Pfte. uſw. (G-dur)	97	I 176 u. II 394.
—	— 9., „ „ „ (F-moll)	103	I 176 u. II 394.
—	»Webers letzter Gedanke« (Dernière pensée de Weber)	—	I 108.
Reißiger, F. A.	Rondinos, 3	22	I 348 u. II [418.
Reuling, W.	Oper: »Alfred der Große«	—	II [88].
—	Trio, gr., f. Pfte. uſw. (D-moll)	75	II 88.
Richter, E. F.	Scherzo	6	I 485. II 226.
Rieffel, H. W.	»Geiſtliches Lied« u. »Ermunterung«, Geſänge	—	II 331.
Ries, F.	Etüde Nr. 1 (C-moll)	—	I 209.
—	Exercices, 6	31	I 207, 208, 215.
—	Introduction et Rondeau	182	II 322 f.
—	Konzert (Cis-moll)	—	I 156.
—	— (Es-dur)	—	I 225.
—	— 9., f. Pfte. m. Orch. (G-moll)	177	I 156.
—	Lieder, 4	179	I 274.
—	Polonäſe, gr.	174	I 256.
—	Rondo alla Zingaresco	181	I 242.
—	Sonate, 52. (As-dur)	175	I 307.
Rieß, Jul.	Ouvertüre z. »Hero u. Leander«	11	II 125.
—	— Konzert (A-dur)	7	I 504. II 42, 43, 125, 126.
—	Scherzo (B-moll)	5	II 111.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Rink, Ch. H.	Chor m. Orgel »Kyrie«	—	II 339.
Rochlitz, Fr. Joh.	Variationen	7	I 219.
Rödel, Ed.	Kantabile	4	II 259.
—	Scherzo	5	II 259.
Romberg, B.	Kapriccio f. Violoncell	—	II 50, 51.
—	Solo f. Violoncell	—	II 44, 45.
Roſenhain, Jakob	Etüden, 12 charakteriſtiſche	17	I 436.
—	— 24 melodiſche	20	II 15.
—	Konzertino	30	II 142.
—	Ouvertüre z. Oper »Der Beſuch im Irrenhaus«	—	I 313.
—	Romanze »Erinnerung«	—	I 236.
—	— (As-dur)	15	I 411 u. 408.
—	Romanzen, 4	14	I 411 u. 408.
—	Trio f. Pfte. uſw. (E-moll)	2	I 168 u. 436. II 393.
Roſſini, G.	Arie »Son tua per sempre«	—	II 464.
—	Arie m. Chor a. »Semiramis«	—	II 42, 43, 45.
—	Duett a. »Semiramis«	—	II 43.
—	Oper: »Barbier von Sevilla«	—	II 160, 162.
—	— »Belagerung v. Korinth«	—	II 356.
—	— »Semiramis«	—	II 45, 46.
—	— »Tell«	—	I 304, 346. II 47, 48, 310.
—	— »Torwaldo e Dorliska«	—	I 120.
—	Preghiera	—	I 240.
—	Soireen	—	I 500. II 327.
Rouget de l'Isle	Marſeillaiſe	—	I 321.
Rubini	Kavatine (Einlage i. d. »Straniera«)	—	II 327.
Rubinſtein, A.	Etüde »Undine«	1	II 187.
Ruckgaber, Joh.	Phantaſie »Erinnerung an Bellini« (Es-dur)	35	I 234.
—	Variationen	32	I 297.
Rummel, Chr.	Phantaſie, Erinnerung (Es-dur)	79	I 234.
—	Phantaſie u. Variationen	80	I 221.
Sacchini	Arie »So che un dolor«	—	II 388.
Saint-Lubin, Léon de	Quintett, 1., f. Streichinſtrumente (Es-dur)	38	I 345.
Scarlatti, D.	Sämtliche Klavierwerke	—	I 400.
Schad, Joſ.	Air suisse varié	3	II 322.
—	Rondeau suisse	4	II 322.
Schäffer, Jul.	Lieder, 3, ohne Worte	4	II 23.
Schapler, K. Jul.	Fantasia capricciosa	—	II 112.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Schapler, K. Jul. .	Preisquartett f. Streichinstr. (E-moll)	—	II 71 u. 61, 112.
Schauroth, Delphine s. Hill-Handley			
Schefer, L.	Chor »Vaterunser«	27	I 363.
—	Lied »Generalbeichte« . . .	—	II 333, 334.
—	Sinfoniesatz	—	I 364.
—	Sinfonien, 12 gr.	—	I 364. II 418.
—	Sonate (4 händ.)	30	I 363.
Schenk, Johann . .	Oper: »Doribarbier«	—	II 445.
Schmidt, M. H. .	Oper: »Heinrich u. Fleurette«	—	II 59.
Schmitt, Al. . . .	Etüden	16	I 215. II 225.
—	Oper: »Valeria«	—	II 286.
—	Rondo (Es-dur)	78	I 295.
—	— brill., f. Pfte. m. Orchester (»Souvenir à John Field«)	101	II 142.
Schmitt, Jak. . . .	Bagatellen i. Mazurkenform .	—	II 231.
—	Divertissement (4 händ.) . . .	—	II 327.
—	Études mélodiques et caractéristiques	275	II 225.
—	Konzert	300	II 143.
—	Phantasie, brill. (»Douleur et triomphe«)	225	I 300.
—	— (4 händ.)	261	II 327.
—	—	268	I 408.
—	— »Die Fuchsjagd«	280	I 408 u. II 229.
—	Rondo (Es-dur)	250	I 295.
Schnabel, K. . . .	Phantasie (»Erinnerung an Mad. Schröder-Devrient«)	14	I 231.
Schneider, Fr. . . .	Männerchor »Sehnsucht« (im Mozartalbum)	—	II 339.
—	Oratorium »Weltgericht« . .	—	I 266.
Schneider, Joh. Jul.	Notturnos, 3	1	I 471 u. II 231.
Scholz, W. C. . . .	Sonate (F-moll)	19	I 396 u. 395.
Schornstein, C. H. .	Konzert, 1., f. Pfte. m. Orch. (F-moll	1	I 147.
Schubert, F. L. . .	Sinfonie (F-moll)	—	I 317.
Schubert, Fr. (Dresd.)	Variationen f. Violine . . .	—	I 311.
Schubert, Frz. . . .	Chor »Mirjams Siegesgesang« (Nachlaß)	136	II 336.
—	Frauench., für Ständch. (Nachl.)	135	II 336.
—	Impromptus, 4	142	I 371 u. II 228.
—	Lieder, Duo (4 händ.)	—	I 329 u. XIV, XV 325, 328. II 415.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Schubert, Frz. . . .	Lied »Erlkönig«	—	I 480, 483. II 231, 361, 415, 496.
—	— »Wanderer«	—	II 42, 43.
—	Marsch (C-dur)	121	I 313.
—	— Trauer-	—	II 229.
—	Männerquartett »Nachthelle« m. Pfte.	134	II 336.
—	»Moments musicaux« . . .	94	I 112 u. 111.
—	Phantasie od. Sonate (G-dur) (Nachlaß)	78	I 123, 124.
—	Quartett, Gebet f. gem. Chor u. Pfte. (Nachlaß)	139	II 337 u. 396.
—	— (D-moll)	—	I 329, 380. II 387.
—	— in G.	—	II 387.
—	Quintett in C.	—	II 387.
—	Sinfonie, 7. (C-dur)	—	I 459 u. 70, 329, 457, 482. II 42, 43, 132, 387.
—	Sonate (4händ.), (B-dur) . .	30	I 124 u. 35, 123.
—	— 1. (A-moll)	42	I 124 u. I, XV, 35, 123.
—	— 2. (D-dur)	53	I 124 u. 35, 123.
—	— 3. (A-moll)	143	I 399.
—	— n, 3 große (letzte Kompos.), (C-moll, A- und B-dur) .	—	I 330 u. 325, 328. II 415.
—	Tänze, deutsche, u. Ekossaisen	33	I 202.
—	— Original- (Walzer) . . .	9	I 202.
—	— »Sehnsuchtswalzer« . . .	—	I 106, 141, 202, 227. II 207, 311.
—	Trio, 1., f. Pfte. usw. (B-dur)	99	I 177, 178, 180, 501. II 89.
—	— 2., (Es-dur)	100	I 177, 178, 180, 279, 329, 330, 500, 501. II 89, 91, 393.
—	Werke, Gesamtausgabe . . .	—	II 415.
Schuberth, L. . . .	Phantasie (»Souvenir à Beethoven«)	30	I 302.
—	Quartett f. Pfte. usw. . . .	23	I 280.
—	Sonate (»L'espérance«) . .	25	I 307.
Schüler, W.	Adagio u. Rondo a. e. Klavierkonzert (Manuskript) . . .	—	II 312.
Schumann, Klara s. Wieck, Klara.			
Schumann, E. M. .	Mazurken, 4	—	II 231.
Schumann, Rob. . .	»Abegg«-Variationen	1	I XVII. II 450, 453, 454.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Schumann, Rob. . .	Allegro	8	II 453, 455.
—	Davidsbündlertänze	6	II 419.
—	Etüden, Konzert-, nach Paganini	10	I 212 u. 215 ff. II 398.
—	Etüden, sinfonische	13	II 374, 422, 426, 453.
—	»Faschingsschwank«	26	II 471.
—	Fughette	32	II 471, 472.
—	Gesänge, 4	142	II 471.
—	Gigue	32	II 471.
—	Impromptus	5	II 368, 451, 453, 455, 459.
—	Intermezzi	4	II 451, 453, 455, 459.
—	Intermezzo (G-moll)	—	II 331, 332.
—	Jugendsinfonie, 1. Satz (G-moll)	—	II 461 u. 265.
—	Jugendalbum	68	II 448.
—	Kapriccios	—	II 422.
—	»Karneval«	9	I 261, 436, 437, 484. II 373, 422, 434, 440, 444.
—	»Kinderszenen«	—	II 429, 453.
—	Konzert ohne Orchester p. P.	14	II 224 u. 374.
—	»Kreisleriana«	16	II 422, 423, 440.
—	Lied »Mondnacht«	39	II 471.
—	Lied »Distichon«	27	II 471.
—	»Liederkreis«	24	II 471.
—	— u. Gesänge	35	II 471.
—	— 6, eines Malers	36	II 471.
—	Liederzyklus »Dichterliebe« .	—	II 411.
—	— »Frauenliebe u. Leben« .	.	II 411.
—	Liedersammlung »Myrten« . .	25	II 471.
—	Männerchor »Rastlose Liebe«	33	II 471.
—	—	25	II 471.
—	»Novelletten«	—	II 404.
—	»Papillons«	2	I 186. II 216, 423, 450, 453, 454, 456.
—	»Paradies u. Peri«	50	II 471.
—	Phantasie f. Pfte. (C-dur) . .	17	II 388, 422, 424.
—	— »stücke	12	II 418.
—	Romanze (Fis-dur)	28	II 394.
—	Sinfonie, 1. (B-dur)	38	II 127.
—	— Jugend- (unveröffentlichte) 1. Satz (G-moll)	—	II 461, 265.
—	Sonate (Fis-moll)	11	I 450. II 374.
—	— (G-moll)	22	II 430.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Schumann, Rob. . .	Studien n. Violinkapricen v. Paganini	3	I 212. II 69, 70, 396, 397, 398, 451, 455, 459.
—	Toккata	7	I 193. II 368, 395, 455, 459.
—	Violinsonate, 1.	105	II 459.
—	»Volksliedchen«	—	II 341.
—	Werke, krit. Gesamtausgabe .	—	II 398, 415.
Schunke, K.	Kaprice, charakteriſt. . . .	46	I 300.
—	Variationen, Bravour- . . .	32	I 229.
—	Rondo espagnole	47	II 323.
Schunke, L.	Charakterſtücke, 2 (4 händ.).	13	I 111.
—	Kaprice, 1. (C-dur)	9	I 19.
—	— 2. (C-moll)	10	I 192.
—	Konzert	—	II 393.
—	Phantaſie „Beethoven“ . . .	—	II 422.
—	Sonate, gr. (G-moll)	3	I 62 u. 55. II 370, 454.
—	Variationen, brill.	—	I 63.
—	— Konzert- (As-dur)	14	II 227.
Schweden, Oskar, Kronpr. v.	»Chanson des Pirates« . .	—	II 342.
Schwenke, K. . . .	»Amüſement« (Es-dur) . . .	55	I 411.
—	Märſche, 3, f. Pfte. z. 4 Händ.	50	I 411.
Sechter, S.	Studien, 12 kontrapunktiſche	62	I 413 u. II 230.
Seyfried, v. Ign. Xav.	Chor alla Cappella	—	II 340.
Seyler, K.	Trio, 1., f. Pfte. uſw. . . .	—	I 498 u. 499.
Sobolewski, J. F. E.	Oratorium: »Der Erlöſer« .	—	II 7 u. 1.
—	— »Lazarus«	—	I 342.
—	Trio f. Pfte. uſw. (As-dur) .	—	I 342.
Sörgel, W.	Sinfonie (C-dur)	—	I 379.
Späth, A.	Divertiſſement	151	II 322.
Spohr, L.	Konzert, 7. (E-moll)	38	I 315.
—	— 8., Violin- (Geſangsſzene), (A-moll)	47	I 262.
—	— Violin-, »Sonſt u. Jetzt«	—	II 50.
—	— „	—	II 59.
—	Lieder	—	I: XV.
—	Lied »Unterwegs«	—	II 340.
—	Nonnett	—	I 510.
—	Oper: »Fauſt«	—	I 224. II 377.
—	— »Jeſſonda«	—	I 66, 272, 283.
—	Ouvertüre z. »Berggeiſt« . .	—	II 40, 41.
—	— z. »Fauſt«	—	II 41.
—	— z. »Jeſſonda«	—	II 41.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Spohr, L.	Quartett, brill., f. Streichinſtr. (A-dur)	93	I 334 u. 335.
—	— Doppel-	—	I 510. II 130.
—	Rondo »alla Spagnuola« . .	—	I 511.
—	Sinfonie, 1.	—	I 66.
—	— 3.	—	I 66.
—	— 4., „Die Weihe der Töne“	86	I 65 u. 35, 70, 317. II 129, 130, 131, 136, 378.
—	— 6., (hiſtoriſche)	16	II 50, 51, 128 u. 127, 442.
—	— 7., »Irdiſches u. Göttliches im Menſchenleben« . . .	121	II 129 u. 127, 128.
—	Trio, 1., f. Pfte. uſw. (E-moll)	119	II 91 u. 131.
—	Vorſpiel z. Raupachs »Tochter der Luft«	—	I 313.
Sponholz, A. H. . .	Etüden, 6 charakteriſt. . . .	9	II 66 u. 243, 244.
—	Lied „Die Blumen“	—	II 340.
—	Phantaſiebilder, 2	10	II 20.
Spontini, G. . . .	Oper: »Alcidor«	—	I 294.
—	— »Ferdinand Cortez« . . .	—	II 47, 48, 162.
—	— »Nurmahal«	—	I 294.
—	— »Beſtalin«	—	II 445.
Stamaty, Camille .	Konzert (A-moll)	2	I 281.
—	Variationen, brill.	3	I 299 u. 297.
Stegmayer, F. . . .	Geſänge, 6	13	I 271.
Steibelt, D.	Kaprice »Bataille de Jemappes« uſw.	—	II 370.
Stern, Jul.	Ouvertüre, geiſtliche	9	II 124.
Stöber	Marſch (E-dur)	—	I 224.
Stöckhardt, Rob. . .	Stück, lyriſches	—	II 232 u. 233.
Stocks, J.	Variationen, brill.	—	I 297.
Stolze, H. W. . . .	Variationen	29	I 299 u. 297.
—	— (4 händ.)	37	I 225.
Strauß, Joſ. . . .	Sinfonie, 1. (Es-dur). . . .	—	I 312.
—	Chor »Soll dieſer Tag« . . .	—	II 340 [dort irrtümlich
Strube, Chr. H. . .	Lieder, 4, ohne Worte . . .	16	II 23 u. 23. [Joh. St.]
Stunz, Joſ. H. . . .	Kanons, 2, f. 4 Stimmen. . .	—	II 340.
Szymanowska, Maria	Etüden, 12	—	I 206 u. 215.
Tadolini, G.	Walzer, gr.	—	II 229.
Täglichsbeck, Th. . .	Sinfonie, 2.	—	I 373.
Taubert, W.	Divertiſſement »Bacchanale« f. Pfte. m. Orcheſt. . . .	28	I 305.
—	Duo (4 händ.) (A-moll) . . .	11	I 94 u. 60. II 376.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Taubert, W.	Etüden, 12	40	I 391.
—	Impromptu, brill.	25	I 304.
—	Impromptus, 6	14	I 191 u. 190.
—	Kapriccio (i. Album du Pian.)	—	II 329.
—	Konzert f. Pfte. m. Orchest. (E-dur)	18	I 157.
—	— »Stück »La Najade« (F-dur)	49	II 30 u. 242.
—	Minnelieder, 8	16	I 99.
—	— 6	45	I 416.
—	Miniatures	23	I 190.
—	Phantasien, 8. »Erinnerung a. Schottland«	30	I 415.
—	Quartett, 1., f. Pfte. usw. (Es-dur)	19	I 279.
—	Sonate, gr. (C-moll)	20	I 60 u. 55. II 320.
—	— 2.	21	II 320 u. 319.
—	— 5.	35	II 12 u. 10.
—	Suite: Prélude, Ballata, Gigue, Toccata	50	II 31 u. 30, 50.
—	Trio, 1., f. Pfte. usw. (F-dur	32	I 278.
—	»Tutti-Frutti«	24	I 190 u. II 395.
Tedesco, Ign. A.	Phantasie ü. Motive a. »Rob. d. Teufel«	6	I 299.
—	Serenade	8	I 472.
Thalberg, S.	Adagio u. Rondo	—	II 47.
—	Andante (Des-dur)	32	I 409 u. 408.
—	Etüde (A-moll)	45	II 19, 20.
—	Etüden, 12, Heft 1	26	I 287.
—	— 12, Heft 2	26	I 302.
—	Fantaisie sur »Norma«	12	II 313.
—	Impromptu »La Cadence« (A-moll)	36	II 28 u. 27.
—	Kaprice (E-moll)	15	I 187 u. II 415.
—	Kapriccio ü. Them. a. d. »Somnambula«	—	II 19.
—	Konzert f. Pfte. m. Orchest. (F-moll)	5	I 152 u. 283.
—	Notturno	—	II 343.
—	— (E-dur)	28	I 409 u. 408.
—	Notturnos, 2 (Fis-dur, B-dur)	16	I 187.
—	— 3	21	I 304.
—	— groß. „Tremolo" (Fis-dur)	35	II 28 u. 27.
—	Originalthema u. Etüde (Amoll)	45	II 110.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Thalberg, S.	Phantaſie (ü. die »Hugenotten«)	20	I **233**.
—	— gr.	22	I **304**.
—	— üb. italien. Themas	—	II 19.
—	— (ü. »Moſes«)	33	I **410** u. 408.
—	— (»Souv. de Beethoven«)	39	II **28** u. 27.
—	— 2., Don Juan	—	II 110.
—	Scherzo (A-dur)	31	II **28** u. 27, 242.
—	Serenade und Menuett aus »Don Juan«	—	II 19, 20.
—	Variationen	17	I **226** u. 228.
—	Variationenzkl. »Hexameron« (ſ. a. Herz, Liſzt und Pixis)	—	I 484.
—	Walzer, 12	4	I **201**.
—	— brill.	47	II **150**.
Thomas, A.	Kapricen, 6	4	I **108**.
—	Trio f. Pfte. uſw. (C-dur)	3	I **173**.
Tiehſen, O.	Stücke, lyriſche	13	II 251.
Tomaſchek, W.	Idyllen	—	I 406.
—	Chor: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“	—	II **339**.
—	Lieder 6, böhmiſche	71	I **274**.
Trieſt, H.	Geſänge, 4	1	I **273**.
—	— 6	2	I **273**.
—	Sonate	4	I 307. II 410.
Truhn, H.	Lied	—	II 342.
Trutſchel, A. L. C.	Sonate, gr. (4händ.) (Es-dur)	8	I **307**.
Unbekannt	Deſſauer Marſch, d. alte	—	I 428.
—	Marlboroughlied	—	II 86.
Veit, W. H.	Geſänge	8	I 496.
—	— 6	15	I **495** u. 494.
—	Notturno	6	I **475**.
—	Notturnos, 3	18	II **237**.
—	Ouvertüre, Konzert-	17	II 58.
—	Polonäſe	11	I **475**.
—	Quartett, 2., f. Streichinſtrum. (E-dur)	5	I **340** u. 475. II 416.
—	Rhapſodie	—	II 343.
Verhulſt, Joh. Joſ. H.	Ouvertüre z. »Gysbrecht von Amſtel«	—	I **419** u. II 75.
—	— Nr. 3	—	II 235.
—	Quartett f. Streichinſtrumente (As-dur)	6	I **334**.
—	Quartette, 2, f. Streichinſtrumente (D-moll, As-dur)	6	II **75** u. 73.

Komponist	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Besque v. Püttlingen	Lied: »Die Geisterinsel« . . .	—	II 333.
Vieuxtemps, H. . .	Variationen f. Violine . . .	—	II 48, [49].
Viotti	Konzert	—	I 376.
Vogler, Abt	Ouvertüre z. »Samori« . . .	—	I 317, 376.
Volkslied, ital. . . .	»Michelemma«	—	II 83.
Volkslied, engl. . .	»God save the king« . . .	—	II 125.
Volkslied, engl. . .	»Rule Britannia«	—	II 329.
Vollweiler, K. . . .	Etüden, 3, melod.	4	II 136 u. 135.
—	Preissonate (G-moll)	3	II 79 u. [61].
Voß, K.	Impromptu »Der Traum der Kriegerbraut«	38	II 138.
—	»Ne m'oubliez pas«	36	II 241.
Wagner, R. . . .	(Gluck's »Iphigenie i. Aulis«)	—	II 160.
—	Oper: »Rienzi«	—	II 446.
—	— »Tannhäuser«	—	II 446 u. 161.
Webenau, J. v. . .	Phantasiestücke (L'Adieu; Le Retour)	25	I 474.
Weber, K. M. v. . .	Arie zu »Loidoska«	—	I 118. II 385.
—	»Aufforderung zum Tanz« . .	—	I 240. II 135, 258.
—	»Gebet vor der Schlacht« . .	—	II 57.
—	Konzertstück (F-moll)	79	I 283, 444, 445, 482, 483.
—	Lied „Arabien, mein Heimatland"	—	I 496.
—	Oper: »Euryanthe«	—	II 161.
—	— »Freischütz«	—	I [106]. II [44], 45, 94, [208], 325.
—	— »Oberon«	—	II 162, 243.
—	Ouvertüre, Jubel-	—	I 370, 486. II 45, 46, 125, 228, 270, 271, 464.
—	— z. »Beherrscher der Geister«	—	I 120.
—	— z. »Euryanthe«	—	I 407. II 39.
—	— z. »Freischütz«	—	II 45, 46.
—	— z. »Oberon«	—	II 48.
—	— z. »Preziosa«	—	II 52, 103.
—	Phantasie »Les Adieux« . .	81	I 303 u. II 225.
—	Sinfonie	—	I 509.
—	Sonate (C-moll)	—	II 12.
Weber, C.	Mazurken, 4	—	II 231.
—	Notturno f. 2 Pfte. (8händ.)	—	II 311.
—	Ouvertüre z. Schillers »Räuber«	—	I 379.
Weber, F. Anton . .	Variationen	6	II 324.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Weber, F. D. . . .	Variationen, Bravour- . . .	—	II 107.
Wenzel, Ed.	Valse sent. »Les Adieux de St. Petersbourg«	—	I 108.
Weyſe, Chr. E. Fr. .	Allegros, Bravour-	—	I 210.
—	Etüden, 8	51	I 210 u. 207, 208, 215, 359.
—	— 4	60	I 359.
—	Oper: »Floribella«	—	I 487.
—	Ouvertüre zu »Kenilworth« . .	—	I 332.
Wichmann, H. . . .	Sonate (G-moll)	1	II 348
—	Stücke, 3	2	II 349 u. 348.
Wieck, Friedr. . . .	Etüden, 200 ff.	—	II 288.
Wieck, Klara . . .	Caprices en forme de valses p. P.	2	I 109.
—	Konzert, gr.	—	II 356.
—	— (A-moll)	7	II 393, 467.
—	Scherzo (D-moll)	6	II 415.
—	Soireen	—	I 250.
—	Walzer, romantiſche	4	I 202.
Wiegand, Osmar . .	Tonſtücke, 6, in Liedform . .	3	II 232.
Wielhorsky, Joſ., Graf v.	Notturnos, 3	2	I 369.
Witmanſon	Quartette (ſ. Mozart, Qu.) .	—	II 290.
Wilhelm, K.	Tremolo	5	II 236.
Willmers, R. . . .	Etüden, 6	1	I 433.
—	Notturno	12	II 139, 140.
—	Phantaſie, gr.	9	II 139, [140].
—	»Sehnſucht am Meer« . . .	8	II 139, 140.
—	Übertragungen v. Liedern v. Reichardt u. Himmel . .	—	II 139.
—	Variationen, Konzert- . . .	10	II 139, [140].
Wilſing, F. E. . . .	De profundis ſ. 4 Chöre u. Orcheſter.	—	I 396.
—	Kaprice.	6	II 21.
—	Phantaſie (4händ.)	10	II 117.
—	Sonaten, 3	1	I 395.
Winkler, K. A. v. .	Rondo, brill.	45	I 241.
—	— „	46	I 241.
Witt, F. L.	Variationen	25	II 324.
Wittmann, Karl . .	Etüden, 6	6	II 245.
Wolf, J. Louis . .	Notturnos, 3	11	II 252.
—	Presto agitato	10	II 252.
—	Trio, 1., ſ. Pfte. uſw. . . .	6	I 172.
—	Trio, Preis-, uſw. (D-moll) .	—	II 337.

Komponiſt	Werk	Werkzahl	Seitenangaben
Wolff, Ed.	Etüden, 24	20	II **16** u. 25.
—	Mazurken, 4	5	I 256, 259.
—	Rhapſodien, 4	29	II **25**.
Wyſocki, G. R.	Rhapſodien, 3	2	II **230**.
Zimmermann, C. A.	Rondo (As-dur)	5	I **291**.
Zingarelli, N. A.	Oper: »Romeo u. Julie«	—	I 137.
Zöllner, K. F.	Lieder, 9, »Liebesfrühling«	—	II 84 u. 245.
Zöllner, K. H.	Walzer, 6 (4 händ.)	—	I 256, 258.
Zuccalmaglio	Menuett	—	I 138.

Literaturverzeichnis (L).

Bücher. Zeitſchriften. Aufſätze.

Vorbemerkungen.

1. Dieſes Verzeichnis ſoll einen Überblick gewähren über die von Robert Schumann in den Schriften beſprochenen und erwähnten Bücher uſw. Zugleich ſoll es auch als Quellenverzeichnis zu dem Vorbericht und den Anmerkungen dienen.

2. Dichtungen (einſchl. Textdichtungen), Dramen, Romane uſw., die in den Geſ. Schriften angezogen oder auch gelegentlich mit beurteilt ſind, wurden hier nicht mit eingereiht, um die Überſicht nicht zu gefährden. Die Seitenzahlen ſind im Namenverzeichniſſe (S. 526 f.) zu finden und zwar bei folgenden Namen:

Anderſen, Äſchylos, Banck, Beck, „Bettina"-Arnim, Blum, Bulwer, Bürger, Burns, Byron, Caſtelli, „Clauren"(-Heun), Dante, Eichendorff, Fouque, Gieſebrecht, Gleim, Goethe, Grabbe, Grillparzer, Hanka, Hebel, Heine, Heinſe, Herder, Heydenreich, Jean Paul, Keil, Klopſtock, Kotzebue, Körner, Lafontaine, Leiſewitz, Lenau, Leſſing, Luther, Mickiewicz, Moore, Möricke, Moſen, Müller W., Muſäus, Petrarca, Pfeiffer, Pindar, Platen, Prölß, „Rahel"-Varnhagen, Raupach, Reinhold, Rückert, Scott, Schefer, Schiller, J. Schopenhauer, Schulze, E., Seidl, J. G., Sephine, Shakeſpeare, Sonnenberg, Staël, Steinheim, Sterne, Stieglitz, Tegner, Tieck, Uhland, Victor Hugo, Vogel, Walter v. d. Vogelweide, Wackernagel, Wolff, O. L. M., Zeune.

Öfters iſt allerdings das Werk ohne Dichter genannt, wie z. B. II 313 »Corinna« von Frau v. Staël und »Fiormona« von Heinſe — oder umgekehrt: der Dichter, und ſeine Werke nur im allgemeinen.

3. Die Seitenzahl der ausdrücklich beſprochenen literariſchen Werke iſt — wie beim Kompoſitionsverzeichnis — durch ſtärkeren Druck hervorgehoben.

4. Die Zeitſchriftentitel ſind durch » « gekennzeichnet. Wo bei den übrigen Titeln die Bezeichnung „Aufſ." = Aufſatz fehlt (es wurde dieſe Bezeichnung, nicht „Artikel" gewählt, vgl. Bd. II, S. 272, Zl. 10), handelt es ſich um ein Buch oder eine Broſchüre.

Da das Schumannmuſeum von allen dieſen alten Zeitſchriften und Zeitungen mindeſtens einige Nummern hat, ſo konnten die Titel genau angegeben werden.

Abert, H. . . . . Robert Schumann (Biographie). 2. Aufl. Berlin 1910 . . . I (XXII). II 461.

»Allg. muſ. Ztg.« . . . Berl. Breitk. & Härtel. Redakteur Fink, G. W. . . . . I (XVII, XIX). II 216, 365, 371, 372, 384, 393, 425, 427, 450, 465.

»Allg. Wiener Muſikztg.« . . . . . I (XIX).

»Allg. Ztg.« . . . . . ſ. Leipz. Allg. Ztg.

»Allg. muſ. Anzeiger« .	Wien. Berl. Tob. Haslinger. Red. Caſtelli, J. K.	II 365, 384, 435, 450, 454.
Banck, K. L. A.	Aufſätze	I (XVII). II 399, 433.
Batka, R.	Aus Schumanns Schrift. (Aufſ.)	I (XXIV).
Bellaſis, C.	Cherubini	II 417.
Bennet, W. St.	Tagebuch (unveröff.)	II 400 f.
Bernsdorf, Ed.	Univerſallexik. d. Tonk. 1856/61	II 525.
Bergen, G.	Aufſätze	II 372, 458, 464.
Börne, L.	Briefe a. Paris	II 480.
Breitkopf & Härtel, Lpz. .	ſ. Allg. muſ. Ztg.	
Brockhaus, H., Lpz.	ſ. Leipz. Allg. Ztg.	
Brüggemann	Konverſationslexikon	II 458.
Bürck, A.	Goethe-Zelterſch. Briefw. (Aufſ.)	II 466.
»Cäcilia«	Ztſchr. f. d. muſ. Welt. B. Schotts Söhne Mainz. Hsg. v. G. Weber	II 216, 365, 384, 386, 450, 453.
Cannebich	Lehrbuch d. Geographie . . .	II 407.
Caſtelli, Ign. Fr.	Über Sch.s Werke u. ſ. Ztſchr. ſ. Allg. muſ. Anz.	
»Damenkonverſations-lexikon«	herausg. v. Herloßſohn u. Lühe	I (XVII). II 369, 383, 449, 450, 465, 466.
»Dampfwagen« Leipzig-Dresden	Lpz.	II 435.
Deiters, H.	Aufſ. üb. R. Sch.s geſ. Schriften	I (V, XXII).
Dichtungen uſw.	ſ. oben Vorbemerkungen Nr. 2.	
Dörffel, A.	Feſtſchr. d. Leipz. Gewandhauſes	II 415, 477, 525.
Dorn, H. L. Ed.	Aus meinem Leben	II 367.
—	D. Plagiate Dr. Schillings (Aufſ.)	II 469.
—	Oſtrazismus	II 367.
»Dresdner Abendztg.« .	red. E. G. Th. Winkler (Th. Hell)	I (XII).
Edlinger	ſ. Öſterr. Rundſchau.	
»Eiſenbahn«, Die . . .	red. K. Tropus. Berl. Pönicke, Lpz.	II 413, 414.
»Eremit«	herausg. v. F. Gleich, Lpz. . .	II 464.
Erler, Herm.	Sch.s Leben in Briefen, Berlin 1887. Ries u. Erler . . .	I (XXIV). II 377, 416, 422, 468, 472.
Fétis	Aufſatz über Berlioz	II 378.
Fink, Dr. G. W.	ſ. »Allg. muſ. Ztg.«	
Fiſcher, P.	Inhaltsverz. z. Bd. 1—50 d. „N. Zt. f. M.“ Lpz. 1860. Kahnt	II 399, 467.
Forcellini, E.	Totius latinitatis thesaurus .	I (XVI).
„Freimütige“, Der	herausg. v. W. Häring	II 372.
Fuller-Maitland, J. A. . .	Schumannbiogr. London 1888	II 426.
Gathy, Aug.	Muſikal. Konv.-Lexikon 1835 .	II 525.
»Gazet. music. d. Paris.«	red. v. Adam, Kaſtner u. a. .	I (XIII, XIX). II 365, 378, 391, 453.

»Gazette musicale«	Brüſſel	II ‖420.
Genſel, J.	Briefw. R. Sch.s u. Henr. Voigt	II ‖431.
—	Aus Rochlitz Briefen a. H. Voigt	II ‖431.
„Geſammelte Schriften"	R. Sch.s 1. Aufl. („Schr. I") herausg. v. R. Sch. ſelbſt. Lpz. 1854. 4. Aufl. herausg. v. F. G. Janſen. Lpz. 1891.	
Glaſer, Rud.	ſ. »Oſt u. Weſt«.	
Gleich, F.	ſ. »Tremit«.	
Gollmick, J. K.	Krit. Terminologie	I 23.
»Grenzboten«	Lpz., damals L. Herbig	II ‖431, 457, 460, 463.
Griepenkerl, W. R.	„Ritter Berlioz i. Braunſchweig"	II ‖296, 373.
Grove, G.	Dictonary of music pp.	II ‖417, 525.
»Hamb. Korreſpondent«		II ‖433.
Hanslick, Ed.	Hektor Berlioz	II ‖381.
—	Suite	II ‖390.
—	A. d. Konzertſaal	II ‖396.
—	Muſikal. Stationen	II ‖455.
Häring, W.	ſ. »Freimütige«.	
Hartog, J.	Schumannbiogr. Haarlem 1910	II ‖466.
Hauptmann, M.	Brief a. Hauſer	II ‖428.
—	Erläuterungen z. Kunſt d. Fuge	II ‖440.
Henle	ſ. »Nürnberger Korreſpondent«.	
Herloßſohn, K.	ſ. »Komet« u. »Damenkonverſationslexikon«.	
Hiller, F.	Künſtlerleben	II ‖392.
Hirſch, R.	Galerie leb. Tondichter	II ‖314.
Hirſchberg, Leop.	J. P. Lyſer. 1906. »Zeitſchr. f. Bücherfreunde«	II ‖458.
Hirſchbach, H.	Repertorium	II ‖469.
Hirth, F.	J. P. Lyſer. Lpz. 1911	II ‖458.
Hoffmann, E. A.	Phantaſieſtücke n. Callots Manier	II ‖422.
„Humoriſt", Wien	herausg. u. red. v. Saphir.	
Immermann, K. L.	Norbert Burgmüller (Aufſ.)	I 430.
„Iris" i. Gebiete d. Tonkunſt	red. v. Rellſtab. Berl. Trautweber, Berlin	II ‖365, 384, 393, 410, 429, 434, 450—453, 456, 457.
Jahn, O.	W. A. Mozart	II ‖441.
Jähns, F. M.	K. M. v. Weber	II ‖409.
»Jahrb. d. Gegenwart«	herausg. v. Schwegler	II ‖433.
»Jahrbücher f. Muſik«.	herausg. v. Schilling, G.	II ‖374.
»Jahrb. d. Nationalver.«	„ „ „ „	II ‖431, 469.
Janſen, F. G.	Davidsbündler	I (v, xxiv). II ‖426, 429.
—	Aus Rob. Sch.s Schulzeit (Aufſ.)	I (xvi). II ‖449.
—	R. Sch.s geſ. Schriften (ſ. d.)	
—	Briefe. Neue Folge (ſ. d.).	

Joß, B.	Friedr. Wieck	II ‖435.
„Jugendbriefe" R. Sch.s	herausg. v. Klara Schumann. Lpz. Breitkopf & H.	II ‖365, 371, 384, 385, 387, 409, 417, 437, 445.
Kalbeck, M.	Aus R. Sch.s Jugendzeit. (Aufs.)	I (VII f.).
Kastel, Sophie („Sara").	A. Henselt (Aufs.)	II ‖402.
Kastner, J. G.	R. Schumann. Biogr. Skizze.	I (XIII, XVII).
Keferstein („K. Stein")	„Das Komische i. d. Musik"	II ‖384.
Kerst, F.	Schumannbrevier. 19	I (XXIV). II ‖457.
Kiesewetter, R. G.	„Die Verdienste d. Niederländer"	II ‖373.
Knorr, Jul.	Führer durch d. Klavierliteratur	II ‖456.
Knigge	Umgang m. Menschen	I 303.
Kohut, A.	Friedr. Wieck	II ‖454.
»Komet«	red. v. Herloßsohn. Brl. Barth, Lpz.	I (XVII), 39. II ‖365, 371, 372, 384, 395, 455, 457, 458, 461, 464, 465.
Kretzschmar, H.	Sch. als Ästhetiker (Aufs.)	I (XXII). II ‖371, 438.
Kühne	s. „Zeitschrift f. d. elegante Welt".	
La Mara	Henselt (Aufs.)	II ‖404.
—	Musikal. Studienköpfe	I (XXIII).
Leichtentritt, H.	Sch. als Schriftsteller	I (XXIII).
»Leipz. (später „Deutsche") Allg. Zeitung«	herausg. v. F. A. Brockhaus	I (XIX). II ‖420, 435, 437, 439, 442.
»Leipz. Kalender«	1906	II ‖431.
»Leipz. Tageblatt«	Red. u. Verlag E. Polz	I (XVII). II ‖367, 383, 436, 461, 462.
Litzmann, B.	Klara Schumann. Bd. I—III. Lpz. Breitkopf & Härtel	II ‖469.
Lobe, J. Ch.	Berlioz' Femrichterouvert. (Aufs.)	II ‖391.
Loewe, K.	Selbstbiographie	II ‖475.
Lühe, W. v.	s. Damenkonversationslexikon.	
Lurtz, O.	Über d. Aufführung v. Sch.s Jugendsinfonie 1912 (Aufs.)	II ‖463.
Lyser, J. P.	Sch. u. d. romant. Schule (Aufs.)	II ‖421.
—	Weitere Aufsätze	II ‖421, 423.
—	Novellen	II ‖424.
Marpurg, F. W.	Lehrbuch v. d. Fuge	I 252.
Marx, Therese	A. B. Marx' Verhältnis z. Mendelssohn	II ‖473.
Mendel, Herm.	Musikal. Konv.-Lexikon 1870 f. Fortsetzung von Reißmann	II ‖525.
Müller v. Königswinter, M.	R. Burgmüller (Aufs.)	II ‖438.
Musica sacra	herausg. v. Schlesinger.	II ‖440, 442.
»Musik«, Die	herausg. v. B. Schuster, Berlin	II ‖424, 449, 467.

»Neue Folge«	Briefe Sch.s herausg. v. Jansen	I (v). II 365, 374, 377, 384, 390, 395, 402, 403, 409, 413, 415, 418, 419, 437, 441, 446, 447, 457, 469.
»Neue Zeitschr. f. Musik«	(Zt. od. N. Zt. od. N. Zt. f. M.)	s. Vorwort u. durch das ganze Werk als Quelle angegeben, sowohl v. R. Sch. selbst als auch v. dem Herausgeber.
Nicolai, Gust.	Arabesken (Aufs.)	II 386.
Nicolai, Otto	Üb. d. ital. u. deutsch. Oper (Aufs.)	II 409.
Noren-Herzberg, G. . . .	Sch. als Schriftsteller (Aufs.) .	I (xxiii).
Nottebohm	Beethoveniana	II 438.
»Nürnb. Korrespond.« .	red. v. Dr. Henle	II 407.
Ortlepp, E.	Beethoven	II 318.
»Ost u. West«	Prag, herausg. v. R. Glaser .	I (xvii).
»Österreich. Rundschau«	Wien, herausg. v. A. Edlinger	I (vii).
Otten	Beethovens „Neunte" (Aufs.) .	II 416.
Pohle, Ch. F.	Über das Einstudieren v. Komp.	II 316.
—	Aufsätze üb. Kl. Wieck	II 367.
Reißmann, A.	s. Mendel.	
Rellstab, L.	s. „Iris".	
»Revue musicale« . .	s. Gazette.	
„Rheinische Musikztg."	herausg. v. Dr. G. Tischer . .	II 410, 434, 439.
Riemann, Hugo	Musiklex., 7. Aufl. Lpz. 1909, Hesse	II 525.
Rumohr	Schule d. Höflichkeit	I 29.
Rust, M.	Bachausgabe	II 440.
Saphir, M. G.	s. »Humorist«.	
Schellenberg, E. L. . . .	Aphorismen a. Sch.s Schriften	I (xxiv).
Schilling, G.	Universallexikon der Tonkunst .	II 292, 468.
—	Polyphonomos	II 468.
—	Streitaufsätze	II 468.
—	Ästhetik der Tonkunst	II 469.
—	Erinnerung v. Verstorbenen .	II 469.
—	s. a. Jahrbücher.	
Schnorr v. Carolsfeld, B. H.	Über das Hillerdenkmal (Aufs.)	II 388.
Schrattenholz	Sch. als Schriftsteller	I (xxiii).
Schumann, Alfred	Der junge Schumann	I (ix, xxiii).
— August	Bildnisse berühmter Menschen .	I (xvi).
— —	»Erinnerungsblätter«	I (xii f.).
— Ferdinand	Aus R. Sch.s Vaterhause (Aufs.)	II 449.
— Klara	s. Jugendbriefe — kritische Ausg. v. R. Sch.s Werken. . . .	II 398, 415.
— Robert	(Unveröffentlichte, unvollendete, beabsichtigte lit. Werke):	

Schumann, Robert	Novellen, Skizzen, Dramen . .	I (XVI).
— —	Äſthetik d. Tonkunſt	I (XVI).
— —	Tagebuchaufzeichnungen. . . .	I (X f.).
— —	»Dichtergarten«	I (XXI).
— —	Aufſätze	I (XIX).
— —	Lebensbuch	II ‖365, 370.
— —	Roman	II ‖465.
— —	Lehrbuch üb. Kontrapunkt u. Fuge	II ‖434.
— Walter	Portius u. ſ. Pſychometer (Aufſ.)	II ‖383.
Schuſter, B.	ſ. »Muſik«.	
Schwegler	ſ. Jahrbücher.	
Seidl, A.	Schumann u. d. Neudeutſch. (Aufſ.)	I (XXIII).
Simon, H.	Schumann, Geſ. Schriften . .	I (XXIV).
Solbrig	Gedichtſammlg. f. d. Schulgebr.	I 189.
Spitta, Ph.	Üb. Sch.s Schriften (Aufſ.) . .	I (XXIII). II ‖427.
Spohr, L.	Selbſtbiographie	II ‖442.
Stafford	Geſchichte der Muſik	II ‖381.
Thibaut	Über Reinheit d. Tonkunſt . .	I 126. II 167.
Tiſcher, G.	ſ. »Rhein. Muſikztg.«.	
Tropus	ſ. »Eiſenbahn«.	
Truhn, H.	Novelle	II ‖425.
Türk, D. G.	(Kurz. Anw. z. Generalbaßſpiel.)	I 40.
Verlohren	Die kurſächſ. u. kgl. ſächſ. Armee	II ‖407.
Voigt, K	8 Briefe v. Mendelsſohn . . .	II ‖429.
Waſielewski, J. v. . . .	R. Schumann (Biogr.), 4. Aufl. Lpz. Breitkopf & Härtel 1906	I (XXIII). II ‖399, 434, 449.
Weber, G.	ſ. »Cäcilia«.	
Weber, Max Maria v. . .	Kleine Erinnerungen	II ‖447.
„Wedel“.	ſ. Zuccalmaglio.	
Whiſtling, K.	Muſikverein Euterpe. Feſtſchrift	II ‖411.
Wieck, Friedr.	Über Chopins Variationen Wk. 2	II ‖365.
—	Streitartikel gegen Liſzt . . .	II ‖435.
»Wiener muſ. Anzeiger«	ſ. Allg. Anz.	
»— Neue Freie Preſſe«	. . . . .	II ‖447.
»— Sonntagsblätter«	herausg. v. Frankl	II ‖413, 423, 431.
»— Zeitſchr. f. Kunſt«	. . . . .	II ‖467.
»— Bote«	Beil. z. d. Sonntagsblättern, ſ. d.	
Wieſe, S.	Beethoven, Drama	II ‖317.
Wild, Irene	Sch. als Schriftſteller (Aufſ.) .	I (XXIII).
Wolff, O. L. B.	„Porträts u. Genrebilder“ . .	II ‖432.
„Zeitſchr. f. d. eleg. Welt“	Lpz., hrsg. v. Dr. Kühne. Voß, Lpz.	II ‖388, 412, 425.
Zuccalmaglio	über Lachners Preißſinfonie (als Einl. z. Schumanns Aufſ.)	I 136.
—	Sprache d. Tonkunſt (Aufſ.) . .	II ‖373.
—	Femrichterouverture (Aufſ.)	II ‖391.
—	Die große Partitur	II ‖393, 395.
—	Vertraute Briefe a. Heine . .	II ‖419.
—	(Aufſ. a. „Wedeliana“).	

Namenverzeichnis.

Vorbemerkungen.

Aufgenommen wurden in das Verzeichnis alle Namen außer den bibliſchen, mythologiſchen, ſagenhaften und den Namen von Opern- und Romanfiguren. Auch wurden nicht aufgenommen die vielen Namen berühmter Männer aus den Jugendaufſätzen (z. B. Bd. II S. 180) und die in Titeln vorkommenden, auch wenn es geſchichtliche ſind.

Da das Verzeichnis kein Lexikon ſein kann und will, ſind nur wenige biographiſche Daten beigefügt. Bei Nichtmuſikern beſchränken ſich dieſelben auf Angabe des Geburts- und Sterbejahres. Wo genaue Jahreszahlen nicht ermittelt werden konnten, erfolgte wenigſtens eine Andeutung der Zeit.

Als Quellen wurden benutzt: die Lexika von Riemann, Mendel-Reißmann, Bernsdorf, Gathy, Schilling, Grove; ferner Dörffels Gewandhausfeſtſchrift, das Verzeichnis der Schüler des Leipziger Konſervatoriums, alte Adreßbücher und eigene, auf Grund der Schumannliteratur angefertigte Namenverzeichniſſe uſw.

Hinzugefügt wurden den biographiſchen Angaben aber einige Andeutungen über die Beziehungen zu Schumann.

Die Schreibweiſe der Namen erfolgte in Zweifelfällen nach dem Lexikon von Riemann, ſoweit dieſes Auskunft gab. Daß die neue Rechtſchreibung ſich auch auf die Vornamen erſtreckt, wurde bereits im Vorwort erwähnt.

Mt. = war Mitarbeiter an der N. Zt. f. M., ſolange Schumann die Redaktion hatte, alſo 1834—1844.

Brf. = ſtand mit Schumann in den in Klammer angegebenen Jahren in Briefwechſel. Daß man hier viele über die bekannten Briefſammlungen hinausgehende Angaben findet, hat ſeinen Grund darin, daß dem Herausgeber weitere Quellen zur Verfügung ſtanden und das Schumannmuſeum auch eine ſtattliche Sammlung von Abſchriften und Originalen unveröffentlichter Briefe beſitzt.

Wdm. = Schumann widmete dem Betr. das in Klammer angeführte Werk. (Verzeichnis der Kompoſitionen R. Schumanns ſ. S. 561).

Bk. = gehörte zu dem Kreiſe der näheren perſönlichen Bekannten. (Vorübergehende Bekanntſchaften z. B. mit in Leipzig gaſtierenden Künſtlern wurden nicht erwähnt, wenn die Bekanntſchaft nicht ſchon vorher beſtand oder fortgeſetzt wurde.)

Frd. = war ein Freund Schumanns, ohne zu den Davidsbündlern zu gehören.

Dv. = gehörte zu den „Davidsbündlern“, bzw. wurde von Schumann dazu gerechnet. Die Dv. gelten zugleich als Freunde.

Bei gleichen Namen wurde nach dem Vornamen alphabetiſch angeordnet mit Ausnahme von zuſammengehörigen Familiengliedern (vgl. z. B. Bach, Schumann), dieſe wurden nach der Zeitfolge aufgeführt.

Als Abkürzungen wurden z. B. angewendet: Di. (Dichter), Dir. (Dirigent), Krit. (Kritiker), Komp. (Komponist), Kons. (Konservatorium), Kpm. (Kapellmeister), Kz. (Konzertmeister), L. (Lehrer), Mg. (Musikgelehrter), Ml. (Musiklehrer), Mschr. (Musikschriftsteller), Org. (Organist), Pi. (Pianist), Sä. (Sänger, Sängerin), V. (Violinist, Violinvirtuos), Vc. (Cellist). — Auch wurde sehr oft, wo Mißdeutungen ausgeschlossen waren, die Jahrhundertzahl ausgelassen.

Die Stellen, an denen sich wesentliche Ausführungen über den Genannten finden, sind entweder durch starken Druck oder durch f (z. B. 16 f.) kenntlich; auch ist zu beachten, daß aufeinanderfolgende Seiten durch Striche verbunden sind (316—18).

Kommt der Name auf einer Seite mehrmals vor, so konnte dies jedoch nicht angegeben werden, es ist also stets die ganze Seite durchzusehen.

Um die Zahl der Angaben zu vermindern, wurden die Ziffern des Kompositionsverzeichnisses nicht wiederholt, sondern durch „K." auf dieselben verwiesen. Eine Verweisung auf das Literaturverzeichnis ließ sich nicht einwandfrei durchführen. Die dortigen Seitenangaben wurden deswegen hier in der Hauptsache wiederholt. Trotzdem wurde aber durch „L" stets auch auf das Literaturverzeichnis hingewiesen.

Wo der Betr. nicht namentlich aufgeführt ist, aber doch gemeint, ist die Seitenzahl in eckige Klammer gesetzt.

Erfundene Namen sind in „ " gesetzt, auf den richtigen Namen ist hingewiesen. Auch wurden einige Umschreibungen usw. mit aufgeführt und erklärt, soweit das nicht schon durch Anmerkung geschehen war, z. B. „Ehrenfeste" (II, 260 u.) = Nellstab.

Auch hier in diesem Verzeichnisse wurde durch einen senkrechten Strich | angegeben, welche Seiten dem Nachtrag, und durch zwei senkrechte Striche ‖, welche den Anmerkungen angehören. Die Seitenzahlen des Vorberichtes sind in runde Klammern gesetzt.

Abert, Dr. Herm., Mg., Mschr., * 25. 3. 1871 Stuttgart, z. Z. ordentl. Prof. f. Mus. Univ. Halle. — I (XXII). II ‖461 u. L.

Adam, Adolphe Charles, Opernkomp., * 24. 3. 1803, † 3. 5. 56 Paris a. Prof. a. Kons. — II 97, 98, ‖253.

Adler, Georg, Komp., * Ofen um 1806, Chordir. — f. K.

Alexander der Große. — I 55, 131.

Altan (eig. Morhange), Charles Valentin, Komp., Pi., * 30. 11. 1813, † 29. 3. 88 Paris. — II ‖225, ‖440 u. K.

Allegri, Gregorio, Komp., päpstl. Sä., * 1584, † 18. 2. 1652 Rom. — f. K.

Alſcher, Joſ., Kb., * Bezdſ. i. Bö., 1838 i. Prag. — I 378.

Ambros, Dr. Aug. Wilh., Mg., Mschr., * 17. 11. 1816 Mauth b. Prag, † 28. 6. 76 Wien. Justizbeamter. — Mit. Brf. (1843—51). — II ‖469.

„Ambrosia". I 257 f.

„Andere, der" = Eusebius gemeint. — I 263 o.

Andersen, H. Ch., Dän. Di. 1805—75. — Brf. (1843—44), Wdm. (W. 40) Bl. — I (487). II ‖437.

André, Joh. Anton, Mschr., Hofrat, * 6. 10. 1775, † 6. 4. 1842 Offenbach. — Brf. (1840). — II 36.

— Julius, Komp., Org., Pi., * 4. 6. 1808, † 17. 4. 80 Frkf. a. M., (Sohn d. Vorig.). — Brf. (1837—53). — f. K.

Anfoſſi (Mark Antonio) Pasquale, Opern- u. Kirchenkomp., * 1727 Neapel, † 1797 Rom. — I 137.

Anger, Louis, Komp., Pi., * 5. 9. 1813 Andreasberg, † 18. 1. 70 Lüneburg a. Org. — Brf. (1838—43) Dv. — I 378. II 235 u. K.
Anſchütz, Alexander, 1839 Sä. i. Lpz. — I 509.
Arnim, Eliſabeth, gen. Bettina, Schrſt. 1785—1859. — Brf. (1839). — II 333, 418.
Armſtrong, 1835 i. Lpz. — Bt. — II 401.
Arnold, Karl, Pi., Dir., * 6. 3. 1794 Mergentheim, † 11. 11. 1873 Chriſtinia a. Org. — ſ. K.
Äſchylos, gr. Di., 525—456 v. Chr. — II 328.
Äſop, Gr. Fabeldi., 600 v. Chr. — I 19.
Aſte, Dall-, Sä. i. Dresden. — Brf. (1850), Bt. — II 163.
Attern, Wilh., Komp., Md. des Fürſten Bentheim, † 1843. — Brf. (1843). — I 317 u. K.
Aze, Friedr., Komp., 1815 Org. i. Breslau, ſp. i. Rußland. — ſ. K.
Auber, Daniel François Eſprit, Opernkomp., * 29. 1. 1782 Caen, † 13. 5. 1871 Paris. — I 147, 158, 207, 220, 221, 282, 291, 297, 341, 453. II 51, 314, 376 u. K.

Bach, Joh. Ambroſius, Vater v. J. S., Stadtmuſikus i. Eiſenach, * 22. 2. 1645, † 28. 1. 95. — II 200.
— Joh. Chriſtoph, Komp., Oheim v. J. S., * 8. 12. 1642 Arnſtadt, † 31. 3. 1706 Eiſenach als Org. — ſ. K.
— Joh. Sebaſtian, * 21. 3. 1685 Eiſenach, † 28. 7. 1750 Leipzig als Thomaskantor. — I 11, 18, 23, 30, 32, 92, 111, 114, 133, 134, 164, 219, 236, 251, 254, 267, 283, 297, 305, 309, 314, 315, 322, 328, 335, 338, 343, 353, 357, 371, 373, 375, 376, 380, 385, 386, 388, 390, 395, 399, 400, 401, 415, 426, 428, 438, 465, 476, 484, 486, 492, 493, 502, 511. II 4, 8, 33, 35, 50, 53, 66, 67, 87, 89, 109, 137, 138, 147, 159, 169, 200, 201, 209, 241, 247, 283, 305, 329, 330, 339, 344, 345, 351, 356, 368, 369, 375, 395, 421, 424, 426, 437, 438, 442, 475 u. K.
— Phil. Emanuel, Komp., Sohn v. J. S., * 8. 3. 1714 Weimar, † 14. 12. 88 Hamburg, Kirchenmuſikdir. — I 11. 401. II 201, 209, 421, 442.
— Friedemann, Sohn v. J. S., Komp., Org., * 22. 11. 1710 Weimar, † 1. 7. 84 Berlin. — II 201.

Bach, Karl, * 25. 12. 1809 Fürth, † 15. 3. 50 Lübeck, ſtädt. Md. — II 157.
Baillot, P. M. François de Sales, Vc., * 1. 10. 1771 Paſſy, † 15. 9. 1842 Paris a. Kz. — I 339. II 416.
Balfe (richtiger: Balph), Michael William, Opernkomp., * 15. 5. 1808 Dublin, † 20. 10. 70 bei London. — ſ. K.
Bamberger, Wilh., Chemiker, Zwickau, † Sept. 1885 daſ. — Bt. — I (XIV). — Joſephine, geb. Carus, ſ. Gattin, † Aug. 1843.
Balzac, J. L. G., 1594—1654, frz. Geſchichtſchrb. — I 138.
Band, Karl Ludw. Alb., Komp., Muſchr., Krit., * 27. 5. 1809 Magdeburg, † 28. 12. 89 Dresden. — Mt. („6" „16" „26"). Brf. (1835—48). Dv. („Serpentin"). — I (XVII) [465]. II 399, 404, 406 f., 414, 421, 424, 432—34, 460, 467, 470, ſ. a. K. u. L.
Banot, Odillon, frz. Schrſtſt. um 1830. — II 381.
Bargiel, Woldemar (Stiefbr. v. Klara Schumann), Komp., * 3. 10. 1828 Berlin † 23. 2. 97 daſ. — Brf. (1838—53). — II 470.
Baroni-Cavalcabo, Julie, Komp., * 16. 10. 1813 Lemberg, † 3. 7. 87 Graz als Frau v. Britto verw. gew. v. Webenau, Schülerin von Mozarts Sohn (ſ. d.). Ihrer Mutter Joſephine widmet Sch. ſein W. 30. Brf. (1838—44), Wdm. (W. 20). Bt. — II 437 u. K.

Barth, Buchhdl., Leipzig um 1840. — II 422.
Batka, Rich., Mschr., † 14. 12. 1868 Prag, Prof., lebt i. Wien. — I (XXIV) u. 2. — Beil, Flö. i. Mitau. — II 388.
Baudissin, Gräfin, s. Kaskel, Sophie.
Bayer, Frz., Klavierbauer i. Wien um 1830. — II 209.
Bazzini, Antonio, Vi. u. Komp., * 24. 11. 1818 Brescia, † 10. 2. 97 Mailand, Dir. d. Kons. — Brf. (1843—44, Bl. — II 134, 444 u. 2.
Becher, Dr. jur. Alfr. Jul., Mschr., Komp., * 27. 4. 1803 Manchester, † 23. 11. 48 Wien, lebte auch in Köln, Düsseldorf, Haag, Emden. — Mt., Brf. (1834—42), Dv. — II 400, 431 u. 2.
Beck, 2., ungar. Di., 1817—79. — II 124.
Becker, Karl Ferdinand, Mschr., Komp., Org., * 17. 7. 1804, † 25. 10. 77 Leipzig. — Mt., Brf. (1834—51), Frd. — II 421, 449, 468, 469, 470 u. 2.
— Ernst Adolph, * 6. 8. 1798, † 31. 7. 1874 Dresden, a. Bergmstr., lebte auch in Schneeberg, Freiberg. — Brf. (1839—52), Frd., Wdm. (W. 23). — II 402.
„Beda" (= Klara Wieck). — I 257, 259, 260. II 406.
Beethoven, Ludw. v., * 17. 12. 1770 Bonn, † 26. 3. 1827 Wien. — I (XIV), 1, 5, 8, 9, 14, 18, 23, 25—27, 29, [30], 31, 32, 42, 43, 45, 52, 53, 58, 62, 63, 67, 69, 75, 78, 80, 84, 92, 96, 107, 109, 112, 119, 120, 121, 123, 125, 127, 181 ff., 137, 138, 144, 152, 154, 161, 162, 164, 166, 168, 170, 171, 176, 183, 185, 193, 204, 210, 219, 228, 229, 230, 232, 245, 246, 248, 249, 251, 253, 262, 263, 264, 273, 278, 279, 287, 293, 294, 303, 307, 308, 310, 312, [314], 316, 319, 328, 329, 330, 331, 335, 338, 340, 343, 344, 353, 363, 365, 371, 373, 374, 376, 378, 379, 380, 385, 386, 392, 395, 397, 399, 413, 415, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 438, 440, 446, 453, 454, 460, 461, 462, 463, 464, 468, 492, 500, 501, 502, 504. II 4, 8, 11, 12, 14, 23, 25, [27], 28, 33, 48, 50, 51, 53, 64, 72, 75, 80, 84, 85, 86, 87, 90, 94, 97, 98, 104, [107], 109, 119, 130, 132, 137, 139, 142, 143, 147, 154, 169, [197, 203, 204, 213, 218, 219, 224, 234, 235, 247, 260, 264, 265, 270, 271, 283, 288, 306, 311, 313, 317, 318, 321, 330, 343, 344, 345, 348, [375, 380, 386, 388, 392, 395, 404, 406, 409, 410, 411, 416, 421, [422], 431, 435, 436, 439, 441, 442 u. 2.
Belcke, Christ. Gottlieb, Flö. i. Lpz., * 1796, † 1875 Luda, Altenb. Kammervirt. — Brf. (1840—50). — I 113.
Bellasis, Dr. E. Mschr. i. London. — II 417 u. 2.
Belleville, Anna Caroline v., Pi., * 24. 6. 1808 Landshut, † 22. 7. 80 München a. Frau Durv. — Bl. — I 21. II 262, 274, 275, 349, 350, 466, 474.
Bellini, Vincenzo, Komp., * 1. 11. 1801 Catania, † 24. 9. 35 bei Paris. — I 181, 199, 207, 221, 223, 232, 234, 276, 321, 370, 491, 502. II 14, 95, 139, [201, 226, 240, 247, 250, 314, 324, 325, 347, 376, 385, 445 u. 2.
Benedict, Julius, Komp., Dir., * 27. 11. 1804 Stuttgart, † 5. 6. 85 London. — Mt., Brf. (1834). — II 285 u. 2.
Bennett sen., Vater v. W. St., Org. in Sheffield. — I 245.
— William Sterndale, Komp., Dir., * 13. 4. 1816 Sheffield, † 1. 2. 75 London, Prof. Dr. d. Muf. — Frd., Brf. (1834—51), Wdm. (W. 13). — I 245 f., 309, 315, 334, 400, 474. II 31, 108, 110, 111, 158, [399, 400 f., 427, 434, f. a. 2. u. 2.
— James Sterndale (Sohn v. W. St.). — II 400, 426.
Bergen, Gustav, Krit. i. Leipzig um 1830—40. — II 261, 262, 266, [372, 432, 458, 464 u. 2.
Berger, Ludwig, Komp., Mt. z. B. v. Mendelssohn, Taubert, Henselt, * 18. 4. 1777, † 16. 2. 1839 Berlin. — Brf. (1835—38), Dv. — I 62, 160, 199, 309, 360, 395, 397, 412, 446, 447, 448. II. 61, 63 ff., [429, 430, 443, 452, 458 u. 2.

Berggreen, Andreas Peter, Mg., Mſchr., Org., * 2. 3. 1801, † 9. 11. 80 Kopenhagen. Prof. — II 157.
Bergſon, Michael, Pi., Komp., * 20. 5. 1820 Warſchau, † 9. 3. 98 London. — Brf. (1837—38). — ſ. K.
Bériot, Charles, Vi., Komp., * 20. 2. 1802 Löwen, † 8. 4. 70 Brüſſel. Prof. Konſ.
„Berliner Rezenſent" (I 180 o.) = Rellſtab. Brf. (1838). — I 30, 467. II 28, 285 u. K.
Berlioz, Hektor, Komp. auch Mſchr., * 11. 12. 1803 La Côte, † 8. 3. 69 Paris, Bibl. a. Konſ. — Brf. (1836—43), Bt. — I 30, 114, 137, 140, 185, 245, 247, 282, 334, 344, 358, 400, 405, 417, 452, 461, 466, 510. II 74, 213, 296, 297, 315, 373, 378 f., 391, 411, 414, 449, 469 u. K.
Bernard, Mathias, Komp., Pi., * 1794 Kurland, † 9. 5. 1871 Peterbg., Kpm. Berl. — Brf. (1842). — ſ. K.
Bernsdorf, Ed., Mg., Mſchr., * 25. 3. 1825 Deſſau, † 27. 6. 1901 Lpz. — Mt. — II 525 u. K.
Bertini, Henry, Pi., Komp., * 28. 10. 1798 Landau, † 1. 10. 1876 Meylan b. Grenoble. — I 229, 301, 365, 499. II 16, 136 u. K.
Berwald, Joh., Komp. (? Bruder v. Frz. B. 1796—1868 Stockholm). — ſ. K.
Bettina, ſ. Arnim.
Biſhop, Dr. Henry Rowley, Komp., * 18. 11. 1786 London, † 30. 4. 1855, Prof. — I 245. II 315.
Blagrove, Henry, Vi., * 20. 10, 1811 Nottingham, † 15. 12. 72 London. — I 378.
Blahetka, A. M. Leopoldine, Komp., Pi., * 15. 11. 1811 Guntramsdf., † 12. 1. 87 Boulogne. — II 202 u. K.
Blum, K., Di., 1807—48. — Brf. (1843). — II 93.
Böhm, Georg, Pi., Org., Komp., * 1661 Thüringen, † 1733 Lüneburg., Org. — ſ. K.
— Theobald, Flö., Komp., * 9. 4. 1794 München, † 25. 11. 1881. — ſ. K.
Böhme, A. J. Ferd., Komp., Dir., * 4. 2. 1815 Gandersheim, † 30. 5, 83. — Brf. (1841—53), Dr. — II 419 u. K.
Böhner, Joh. Ludw., Komp., Mſchr., * 8. 1. 1787 Trötteſtedt (Gotha), † 28. 3. 1860 Gotha. — Mt. Brf. (1834—40.) — II 409, 422 u. K.
Bohrer, Anton, Komp., Vi., * 1783 München, † 1852 Hannover, Kpm. — II 393.
— Max, (Bruder d. Vor.), Vc., * 1785, † 1867 Stuttgart, Kz. — Brf. (1846—48). — I 339. II 393.
— Frauen der Vorigen, geb. Dülken, Pi. — II 393.
Boieldieu, Adrien François, Opernkomp., * 16. 12. 1775 Rouen, † 8. 10. 1834 Jarcq b. Paris. — II 97, 98, 202 u. K.
Bommer, K. E. A., Komp., Pi., * 1801 Dresd., † 29. 12. 43 Petersbg. — Brf. (1835—36). — ſ. K.
Bordogni, Marco, ital. Geſangl., * 1788, † 31. 7. 1856 Paris. — II 441.
Börne, Ludw., Schriftſt., * 1786 Frkf. a. M., † 1834 Paris. — I 133, 134. II 355, 360, 411 u. K.
Botgorſchek, Karoline, Sä., * 1815 Wien, † 1875 Paris. — Brf. (1838). — I 377. II 432.
Brahms, Jakob, Vater v. Joh., Kontrabaſſiſt i. Hamburg. — Brf. (1853—56). — II 470.
— Dr. Johannes, * 7. 5. 1833 Hambg., † 3. 4. 97 Wien. — Brf. (1854—56, Frd. Wdm. (D. 134 u. 139). — I (xx). II 301.
Brandl, Johann, Komp., * 14. 11. 1760 Kloſter Rohr (Bayern), † 26. 5. 1837 Karlsruhe, Hfmdir. — ſ. K.
Bratchi, Adele, Komp. — ſ. K.

Bree, Joh. Bernhard van, Dirig., * 29. 1. 1801 Amsterdam, † 14. 2. 57. — I 334. II 315.
Breitenbach, v., penf. Offizier in Leipzig, † um 1837. — Brf. (1836), Bt. — I 243, 261. II 407, 416.
Breitkopf & Härtel, damalige Inhaber: Dr. Herm. Härtel u. Raimund Härtel. — Brf. (1832—53), Frd., Wdm. (W. 59). — I (XIX, XX), 309, 461, 505. II 44, 77, 78, 290, 298, 363, 371. 372, 373, 398, 399, 405, 415, 420, 436, 439, 440, 441 u. L.
Brendel, Dr. K. Franz, Mſchr., * 26. 11. 1811 Stolberg, † 25. 11. 68 Lpz. — Mt. Brf. (1841—56), Dv. Nachfolger Schumanns i. d. Redaktion. — I (XIX). II 413, 441, 448, 466, 467.
Brockhaus, F. A., Verlag i. Lpz., damal. Inhaber: Heinrich, * 1804, † 74 Lpz. — Brf. (1837—53), Bt. — II 420, 435, 437, 439, 442 u. L.
Brod, Henry, Ob. i. Paris (1797—1839). — I 378.
Brüggemann, Schriftſt., Köln. — Brf. (1854). — II 458 u. L.
Brunswick, Gräfin Thereſe, 1775—1861. — II 470.
Bruyck, Karl Debrois van, Mſchr., * 14. 3. 1828 Brünn, † 5. 8. 1902 Waidhofen. — Brf. (1852—56), Frd., Wdm. (W. 122). — II 459.
Brzowski, Joſ., Mb., Komp., * 1805 Warſchau, † 1888. — I 309 u. L.
Bull, Ole B., Vi., * 5. 2. 1810 Bergen, † 17. 8. 80. — Bt. — I 467. II 158, 357, 358.
Bulwer, L., engl. Romandi. 1805—73. — II 313.
Bünau, Madame, i. Leipzig, Sä., ſ. a. Grabau, Henriette. — Bt. 63. — I 266, 377, 483, 509. II 403, 407, 436.
Bunſen, Frh. v., Staatsmann, Schriftſt., 1791—1860. — II 409.
Bürck, Dr. Aug., Mſchr., * 1. 2. 1805 Leipzig, † 1862 Heilanſtalt Coldiz. — Mt. Brf. (1838—43), Dv. — II 421, 422, 466 u. L.
Bürger, G., R., Di. 1747—94. — II 324.
Burgmüller, Friedrich, Komp., Mt. i. Paris, * 1806 Regensbg., † 13. 2. 74 Beaulieu. — ſ. K.
— Norbert, (Bruder v. Fr.), Komp., Mt. i. Düſſeldf., * 8. 2. 1810 Düſſeldf., † 7. 5. 36 Aachen. — I 407, 430 f. II 428, 438 u. K.
Burns, Rob., ſchott. Di., 1759—96. — II 83, 85, 148.
Bury, Agnes, 1839 Altiſtin i. Wien. — II 424.
Byrde (auch Bird), William, Komp., * 1543 London, † 1623, Org. — II 470 u. K.
Byron, Lord, engl. Di., 1788—1824. — I (XV), 85, 134, 147, 160, 245, 248, 274, 369, 371, 399, 430. II 180, 420.
Cagliostro, ital. Abenteurer, 1743—95. — I 102.
Callot, J., frz. Zeichner, 1594—1635. — II 422.
Caraja (Caraſſe), Michele, Opernkomp. * 1787 Neapel, † 1872 Paris. — I 221.
Carl, Henriette B., Sä. Leipzig, † 18. 3. 1890 Wien. — Brf. (1836). — I 308.
Carus, Karl Erdmann, Kfm. Zwickau (1774—1842). — Gönner d. jg. R. Sch. I (XIV).
— Ernſt Aug. Dr. med., * 1795 Lpz., † 1854, Univ.-Prof. — Frd. — I (XIV f.).
— Agnes geb. Köſter, (1804—1839), Gattin d. Vor. — Frd. — I (XIV).
Caspari, Karoline, Sä., Di., * 16. 9. 1808 Berlin, † 31. 8. 40 Lpz. — I 509.
Caſtelli, Ignaz, Friedr., Di., Mſchr., * 6. 3. 1781 Wien, † 5. 2. 1862, Sekretär. — Brf. (1832—38), Bt. — I 479. II 365, 384, 435, 450 u. L.
Catalani, Angelika, Sä., * 1780 Sinigaglia (Ital.), † 1849 Paris. — I 116.
Chamiſſo, Adalbert v., Di., (1781—1838). — I 262, 420.
Chelard, André Hippolyte, Komp., Dir., * 1. 2. 1789 Paris, † 12. 2. 1861 Weimar, Hſtpm. — Brf. (1839—43), Bt. — I 135, 506. II 439 u. K.

Cherubini, Luigi, Komp., * 14. 9. 1760 Florenz, † 15. 3. 1842 Paris. — I (XIX), 62, 71, 338, 373, 379, 437, 502. II 203, 304, 315, 379, 418 u. ö.
„Chiara", (Chiarina), Dv.-Name f. Klara Wieck, ſ. a. d. — I 116, 119. II 280, 384, 387.
Chipp, Ed. Thomas, Komp., * 25. 12. 1823 London, † 17. 12. 1886 Nizza, Org. — Brf. (1853—54). — II 443 u. ö.
Chopin, Frédéric François, Komp., Pi., * 22. 3. 1810 b. Warſchau, † 17. 10. 49 Paris. — Brf. (1836—46) Wom. (W. 16). — I (XX), 1, 23, 45, 49, 58, 68, 109, 114, 152, 159, 184, 197, 198, 204, 227, 231, 247, 248, 254, 282, 289, 304, 308, 324, 357, 360, 365, 369, 370, 389, 391, 392, 400, 404, 407, 408, 433, 434, 438, 440, 446, 449, 471, 481, 482, 484. II 16, 25, 28, 68, 69, 113, 135, 150, 158, 212, 216, 229—231, 240, 241, 256, 264, 287, 288, 306, 343, 365—368, 385, 395, 405, 419, 425, 433, 436, 440, 452 u. ö.
Chotek, Frz. Xaver, Komp., * 22. 1. 1808 Liebiſch (i. Mähren), † 1852 Wien. — ſ. ö.
Chwatal, Franz Xaver, Komp., Mt., * 19. 6. 1808 Aumburg, † 24. 6. 79 Elmen b. Magdeburg. — Brf. (1835—39). — II 400 u. ö.
Cicero, röm. Schriftſt., 106—43 v. Ch. — II 268.
Cimarosa, Domenico, it. Opernkomp., 1749—1801. — I 373, 376 u. ö.
Claude Lorrain, frz. Maler, etwa 1600—82. — I 247.
„Clauren", ſ. Heun.
Clementi, Muzio, Komp., Pi., Mt., * 1752 Rom, † 9. 3. 1832 England. — I 11, 199, 204. II 64, 209, 263, 284, 288 u. ö.
Comet, Kathinka, Sä., verh. m. Podhorsky, * 1807, † 1889 Prag. — II 389.
Commer, Frz., Komp., Mſchr., * 23. 1. 1813 Köln, † 17. 8. 1887 Berlin. — Mt., Brf. (1842). — II 466.
Conrad, Karl Ed., Komp., * 14. 10. 1811 Paunsdorf, † 25. 8. 58 Lpz., Aktuar. — I 317 u. ö.
Conventry u. Hollier, engl. Verlag. — I 403.
Coppola, it. Opernkomp. 1793—1877. — I 240.
Couperin, François, * 1668 Chaume, † 1733 Gervais, Org. — ſ. ö.
Cramer, Heinr., Mt., Frankf. a. M. (1818—1877). — ſ. ö.
— Joh. Baptiſt, Pi., Mt., * 24. 2. 1771 Mannheim, † 16. 4. 1858 Kenſington b. London. Lebte 1832—45 in Paris. — I 11, 12, 126, 204, 206, 210, 395, 438. II 67, 209, 236, 237, 284, 285, 288, 298, 329 424 u. ö.
Cranach, Lukas, Maler, 1472—1553. — I 265.
Crotch, Dr. W., Komp., Mſchr., * 1775 Norwich, † 1747 Taunton, als Prof. d. Muſ. — I 246.
Curſchmann, Karl Frdr., Sä., Komp., * 21. 6. 1804 Berlin, † 24. 8. 71 Langenfuhr. — ſ. ö.
Curtius, Quintus, röm. Geſchichtsſchr. um 50 n. Chr. — I 56.
Czerny, Karl, Mt., * 20. 2. 1791 Wien, † 15. 7. 1857. Schüler v. Beethoven. Lehrer u. a. v. Liſzt. — I 58, 95, 150, 162, 215, 220, 222, 223, 240, 304, 348, 367, 369, 397, 401, 410, 475. II 106, 274, 325, 326, 418, 471 u. ö.
dall'Aſte, ſ. Aſte.
Dänemark, Kg. Chriſtian VIII., reg. 1839—48. — II 145, 158.
Dannecker, Bildhauer 1758—1841. — I 134.
Dante, it. Dichter, 1265—1321. — I 139.
David, Ferd. D., Vi. a. Gwdhs. Lpz., * 19. 1. 1810 Hamburg, 1835 Lpz., † 18. 7. 73 Kloſters, Kt. — Brf. (1836—56), Frd., Wom. (W. 121). — I 178, 309, 311, 315, 317, 333, 378, [378], 380, 467, 485, 507, 509—511. II 39, 41, 48, 53, 54, 399, 416, 420, 442.
Davison, James W., Komp., Krit., * 5. 10. 1813, † 24. 3. 85 London. — II 400.

Decker, Konst., Pi. auch Krit., * 29. 12. 1810 Fürstenau, † 28. 1. 78 Berlin. — Brf. (1842). — ſ. K.
Deiters, Dr. Herm., Mſchr., * 27. 6. 1833 Bonn, ÷ 11. 5. 07 Koblenz, a. Prov.-Schulrat, Geh. Reg. — I (v, xxii) u. L.
Deppe, G. H. Ferd., Mt., * 23. 2. 1808 Stadthagen a. Harz, † 19. 7. 84 Hannover. — ſ. K.
Deſſauer, Joſef, * 28. 5. 1798 Prag, † 8. 7. 1876 Wien, Schüler v. Tomaſchek. I 507 u. K.
Devrient, Eduard Phil., Dramaturg (1801—1877), Frd. Mendelsſohns. — Bt. (1850—53), Bt. — II 473.
— Karl, Schauſpieler, 1797—1872, Bruder v. Ed. — I (xiv).
— Emil, Schauſpieler, 1803—72, Bruder v. Ed. — I (xiv).
Diabelli, Anton, Verl., Komp., * 6. 9. 1781 Mattſee (Salzbg.), † 7. 4. 1858 Wien. — Mt., Brf. (1834—38). — II 336, 415.
Dichter, deutſche, verſchiedene, die der jg. Sch. verehrte, z. B. Hagedorn, Koſegarten, Kleiſt, Uz uſw. — I (x).
Dichter, griech. u. latein., z. B. Bion, Anakreon. — I (x).
Dickens, Ch., engl. Schrft., 1812—70. — I (xxii).
Diethe, Joh. Friedr., Ho., * 15. 7. 1810 Rittebg. (Thür.), † 30. 1. 91 Lpz. — Brf. (1853). — I 509 u. K.
Dietrich, Alb. Herm., * 28. 8. 1829 Golk b. Meißen, Hofkpm. Oldenburg, ÷ 20. 11. 1908 Berlin. Kgl. Prof. — Brf. (1851—56), Wdm. (W. 132). — II 470.
„Dilettantin", (II 218 o.) = Kaskel, Sophie.
Diogenes, griech. Philoſoph, um 412—323 v. Chr. — II 216.
Dobrzyński, Jg. Felix, Pi., * 1807 Romanow (Wolhynien) ÷ 10. 10. 67 Warſchau. — ſ. K.
Döhler, Theodor, Pi., * 20. 4. 1814 Neapel, 1837—45 Kunſtr. i. Deutſchland, ÷ 21. 2. 56 Florenz. — Brf. (1841). — I 155, 308, 409 u. K.
Döhner, M. Gotthilf Ferd., * 1790, † 1866 Zwickau (Sa.) a. Kirchen- u. Schulrat. — I (vii).
Doles, Joh. Frd., Thomaskantor, Lpz., * 23. 4. 1715, † 8. 2. 1797. — II 388.
Donizetti, Gaëtano, * 29. 11. 1797, † 8. 8. 1848 Bergamo. — I 221, 228, 237, 502. II 89, 134, 255, 283, 385 u. K.
Dörffel, Dr. phil. h. c. Alfred, Mſchr., * 24. 1. 1821 Waldenbg. (Sa.), † 22. 1. 1905 Lpz. a. Bibliothekar. — Brf. (1844—51), Bt. — II 235, 388, 415, 477, 525 u. L.
Dorn, Heinr. L. Ed., * 14. 11. 1804 Königsbg., Mdir. i. Lpz., Riga, Köln, Hofkpm. Berlin, † 10. 1. 92. — Mt., Brf. (1835—49), Lehrer Sch.s — I 136, 397, 398. II 288, 357, 367, 369, 459, 469, ſ. a. K. u. L.
Draeſeke, Felix, Komp., * 7. 10. 1835 Koburg, ÷ 26. 2. 1913 Dresden. — ſ. K.
Dreyſchock, Alexander, Pi., * 15. 10. 1818 Zack (Bö.), † 1. 4. 69 Venedig. — I 412. II 435 u. K.
Droling (auch Drolling), J. M., Komp., * 1796 Türkheim, † 1839 Paris. — ſ. K.
Dudevant, Madame („George Sand"), Di., Schriftſt. 1804—76. — I 138, 358, 390.
Duſſek, Joh. Ladislaus, Komp., Pi., * 9. 2. 1761 Tſchaslau (Bö.), † 23. 3. 1812 St. Gallen. — I 392. II 286.
Dütſch, Otto, Komp., * 1825 Kopenhagen, † 1863 Frankf. a. M. a. Prof., Schüler Sch.s. — ſ. K.
Ebers, Karl Friedr., Komp., Mdir., * 25. 3. 1770 Kaſſel, † 9. 9. 1836 Berlin. — Mt., Brf. (1835). — II 386.

Eberwein, Karl, * 10. 11. 1786, † 2. 3. 1868 Weimar, Dir. der Goetheſchen Hauskapelle. — Bt., Mt., Brf. (1835—42). — II 67.
— Max Karl, Komp., Pi., * 1814 Weimar, † 19. 3. 75 Dresden, Sohn d. Vor. — ſ. L.
Eckert, Karl A. Flor., * 7. 12. 1820 Potsdam, 1838—41 Lpz., † 17. 10. 79 a. Hofkpm. Berlin. — I 510 u. L.
Edlinger, A., Berl. i. Wien, Herausgeber der „Öſterr. Rundſchau". — I (VII).
Ehlert, Louis Ed., Mſchr., * 23. 1. 1825 Kgsbg., † 4. 1. 84 Wiesbaden. — Brf. (1849—50), Schüler Sch.s. — II ‖410, 448 u. L.
„Ehrenfeſte" (II 260 u.) = Rellſtab, ſ. d.
Eichendorff, Di., 1788—1857. — II 32.
Eichler, Friedr. Wilh., Bi., * 1809 Lpz., † 59 a. Kzm. Baden-Baden. — ſ. L.
Eilkamp, Heinr., * 1812 Itzehoe, Mt. i. Hambg., † 1868. — ſ. L.
Elsner, Joſ., * 29. 6. 1769 Grottkau (Schleſien), † 18. 4. 1854 a. Konſ.-Dir. Warſchau. — Mt., Brf. (1834). — I 135 u. L.
Embach, Louis A., lebte 1840 als Pi. i. Amſterdam. — ſ. L.
Enckhauſen, Heinr. Friedr., * 28. 8. 1799 Celle, † 15. 2. 1885 Hannover, Org. — Brf. (1841). — II ‖285 u. L.
Endter, J. N., Pi., Org. i. Kaſſel. — Brf. (1837—38), Mt. — ſ. L.
Engel, Karl, Mg., * 6. 7. 1818 Hannover, * 17. 11. 82 London. — ſ. L.
— um 1845 Reſt. i. Dresden. — Bt. — II ‖447.
Erfurt, Karl Gottlieb, * 2. 5. 1807 Neugersleben b. Magdebg., Kchmdir. Hildesheim, † 7. 1. 56. — ſ. L.
Erler, Herm., Berl., Mſchr., * 3. 6. 1844 Radeberg (Sa.), lebt in Berlin. — I (XXIV). II |363, |377, 416, 424, 444, 467, 468, 472, 473 u. L.
Ernſt, Heinr. Wilh., Bi., * 1814 Brünn, viel Kunſtreiſen i. D., † 8. 10. 65 Nizza. — Brf. (1840—42). — I 466 f. u. L.
Eſſer, Heinr., * 15. 7. 1818 Mannheim, 47 Kpm. Hofoper Wien, † 3. 6. 72 Salzburg. — ſ. L.
„Euſebius" [auch Euſeb, Sebb, E.] = R. Schumann (ſ. d.). — I 2. — II |367, 368 u. a.
Evers, Karl, Komp., Pi., * 8. 4. 1819 Lemberg, † 31. 12. 75 Wien. — ſ. L.
Eybler, Joſ. v., Kirchenkomp., * 1765 Schwechat, † 24. 7. 1846 Schönbrunn, Hofkpm. Wien. — II |389.
Farrenc, Muſikalienhdl., Paris. — I 225.
— Jeanne Louiſe geb. Dumont, Komp., Pi., Gattin d. Mhdl. F., * 13. 5. 1804, † 15. 9. 75 Paris. — ſ. L.
Faulmann, Ed., 1839 Hoboiſt i. Lpz. — II |235.
Felicis, ſen. u. jun., ital. Mg. um 1770, Lehrer Cherubinis. — II |203.
„Felizitas" = Malibran, ſ. d.. — I 279, |280.
Feſca, Alexander Ernſt, Komp., Pi., * 22. 5. 1820 Karlsruhe, † 22. 2. 49 Braunſchweig. — Brf. (1842). — II |389 u. L.
— Friedr. Ernſt (Vater v. Alex.), Bi., * 15. 2. 1789 Magdeburg, † 24. 5. 1826 Karlsruhe a. Kzm. — I 373, 473. II |389.
Fétis, François Joſ., Komp., Mg., Mſchr., Red., * 25. 3. 1784 Mons (Belgien), 1821 Prof. in Paris, 1833 Konſ.-Dir. in Brüſſel, † 26. 3. 1871. — Mt., Brf. (1842) — I 75, 79—81. II 19, |378 f. u. L.
Field, John, Komp., Pi., Mt., * 26. 7. 1782 Dublin, † 11. 1. 1837 Moskau. — I 40, 58, (107), 109, 112, 161, 166, 206, 210, 245, 296, 304, 473. II 64, 142, |262, 286, 311, ‖366 u. L.
Fink, Dr. phil. h. c. Gottfr. Wilh., Red., Mſchr., * 7. 3. 1783 Sulza, 1809 Pred. u. Lehrer, 1827—41 Red., † 27. 8. 46. — Bt., Brf. (1831—33). — I (XVII), 28, 264. II ‖265, 366, 371 f., 374, 384, 393, 407, 409, 421, 425, 432, 450, 460, 461, 462 u. L.

Fiſcher, Paul, Mſchr., * 1834 Zwickau, † 94 Zittau a. Kantor u. Kchmdir. — I (VIII), II ‖399, 467 u. L.
Fiſchhof, Joſ., Mſchr., Mt., * 4. 4, 1804 Butſchowitz (Mähren), † 28. 6. 57 Baden b. Wien, Prof. a. Konſ. — Mt., Brf. (1835—43), Dv. — II ‖403, 431, 472.
Flechſig, Emil, * 1808 Wiesenberg b. Zwickau, † 78 Zwickau a. Protodiakonus i. R. Dichter d. Textes z. „Paradies u. Peri". — Mt., Brf. (1827—41) Jugendfreund. — I (X, XIII, XVI). II ‖448, 450.
„Floreſtan" (Fl. F.) = R. Schumann, (ſ. d.), z. B. — I 2. II ‖367, 368 u. a.
Flügel, Guſtav, Komp., Mt., * 2. 7. 1812 Nienburg b. Halle, † 15. 8. 1900 Stettin, Kgl. Mdn., Org. — Mt., Brf. (1836—42). — ſ. L.
Fölck, Karl Friedr., Bi., Gwdhs. Lpz., * um 1800, † 15. 10. 78. — II ‖411.
Forcellini, E., it. Lexikograph, 1688—1768. — I (XVI).
Fouque, F. H., Dichter der romant. Schule, 1777—1843. — II ‖336.
Franchomme, Aug., Vc., * 10. 4. 1808 Lille, † 21. 1. 84 Paris. — ſ. L.
„Francilla-Kritiker" (II 266 u.) = Bergen.
Franck, Dr. phil., Eduard, Mt., * 5. 12. 1817 Breslau, ſtud. in Lpz., † 5. 10. 93 Berlin, Prof. a. Konſ. — II ‖400, 401 u. L.
Frankl, L. A., Mt., Red. in Wien. ſ. L.
Frankreich, König Louis Philipp von, reg. 1830—48. — I 164.
Franz, Dr. Robert, * 28. 6. 1815 Halle, † 24. 10. 92 a. Univ.-Mdir. — Mt., Brf. (1843—54), Frd. — II ‖470 u. L.
„Franz" (I 293 u.) = Frz. Lachner, ſ. d.
Frege, Frau Livia von, geb. Gerhardt, Sä., 1836 Gattin des Folgenden, * 13. 6. 1818 Gera, † 22. 8. 91 Abtnaundorf b. Leipzig. — Brf. (1844—48), Bt., Wdm. (W. 36). — II 47, ‖266, 279, 280, 282, 351, 353, ‖387, 408, 464, 474.
— Woldemar von, Dr. jur. Prof. in Lpz., * 18. 9. 1811 Lpz., † 27. 12. 90 Abtnaundorf. — II ‖474.
„Freſſer", angen. Name i. e. humor. Skizze. — I 32 f.
Freudenberg, Karl Gottlieb, * 1797, † 1869 Breslau, Org. — Brf. (1840). — II ‖468.
Fricken, Baron v., in Aſch, Adoptivvater v. R. Sch.s 1. Braut, Ernſtine v. Fricken, * 1787 Engerloh b. Münſter, † 11. 1. 1850 Aſch i. B. — Brf. (1834—42). — II ‖409.
Friedburg, S., 1840 erſchien ſein Erſtlingswerk. — II 259 u. L.
Friedländer, Dr. Max, Geh. Rat, Mg., Mſchr., * 12. 10. 1852 Brieg, z. Z. Prof. i. Berlin, Förderer des Schumann-Muſeums. — I (V).
„Fritz Friedrich" = Loſer (ſ. a. d.). — I 203. II ‖261, 268, 270, 279, ‖458, 464.
Fröhlich, Anna, Schweſter von Gallparzers Braut Kathrina in Wien. — II ‖472.
— Joſ., * 28. 5. 1780, † 5. 1. 1862 Würzburg, Univ.-Prof. — Mt., Brf. (1834—36). — ſ. L.
Fuchs, Aloys, * 1799, † 1853 Wien, Beamter i. Hofkriegsrat, Autographenſammler. — Brf. (1838—49). — II ‖438. 439.
— J. Leop., Mt. i. Petersburg, geb. i. Sachſen. — Mt., Brf. (1836—39). — ſ. L.
Fuller-Maitland, John Alexander, Mſchr., Pi., * 7. 4. 1856, London. — II ‖426 u. L.
Fürſt, Eliſabeth, Sä., erſt in Dresden, 1838 in Deſſau. — I 309, 311.
Gade, Niels Wilh., * 22. 2. 1817 Kopenhagen, 1844—48 Kpm. Gwdhs. Leipzig, † 21. 12. 90 Hofkpm. Kopenhagen. — Brf. (1843—52), Wdm. (W. 110), Dv. — II 145, 157 f., ‖405, 470 u. L.
Gährich, Wenzel, * 16. 9. 1794 Czernowitz (Bs.), † 15. 9. 1864 Berlin, Mdir. d. Balletts. — ſ. L.
Gänsbacher, Joh. Baptiſt, Komp., * 8. 5. 1778 Sterzing, † 13. 7. 1844 Kpm. a. Stephansdom. — II ‖389.

Garcia, Pauline (Viardot-Garcia), Gſl., Schweſter d. Malibran (ſ. d.), * 1821 Paris, † 1911. — Mt., Brf. (1838—51), Bt., Wdm. (W. 24). — II 41, 162, 471 u. L.
Garrick, D. engl. Schauſpieler u. Di., 1716—79. — I 188.
Gathy, Aug., Mſchr., * 14. 5. 1800 Lüttich, † 8. 4. 58 Paris. — Mt., Dv., Brf. (1834—53). — II 525 u. L.
Geißler, Karl, * 28. 4. 1802 Mulda (Sa.), Org. u. Mdir. i. Zſchopau, † 1869 Bad Elſter. — Brf. (1850). — ſ. L.
— Karl Friedr. Aug., * 26. 7. 1804 Markersdorf b. Zittau, 32 Org. i. Lpz., † 13. 4. 69 daſ. — I 511.
Gelinek, Abt Joſeph, Komp., * 3. 12. 1758 Seloz (Bö.), † 13. 4. 1825 Wien. — I 223, 410.
Genaſt, Eduard Franz, Schauſpieler, Sä. in Weimar, * 26. 7. 1808 Weimar, † 4. 8. 66 Wiesbaden. — ſ. L.
Geniſchta, Joſ., Pi., Vc., i. Moskau, * um 1810 in Rußland. — ſ. L.
Genſel, Dr. jur. Julius, Juſtizrat, * 1833, ſeit i. Leipzig. — II 431 u. L.
— Frau Dr. Ottilie (Gattin d. Vor.), Tochter v. L. u. Henr. Voigt, ſ. d. — II 430.
Gerhardt, Livia Virg., ſ. Frege.
— Paul, Komp., * 10. 11. 1867 Lpz., ſeit 1898 Org. a. d. Marienkirche z. Zwickau. — II 408.
— Aug., Komp., Bi., um 1830. — ſ. L.
Gerke, Otto, Bi., * 13. 7. 1807 Lüneburg, † 28. 6. 78 Paderborn a. Rh. — Brf. (1836—37), Bt. — I 118. II 286, 385 u. L.
Gieſebrecht, Ludw., Di., 1792—1873. — I 268.
„Giulietta", wahrſcheinlich eine Bezeichnung ſ. Livia Gerhardt. Vgl. hierzu auch Guicciardi. — II 269, 464.
Glanz, F., Komp. um 1835. — ſ. L.
Glaſer, Rud., Redakteur der Zeitſchrift „Oſt u. Weſt", Prag, 1801—68. — Brf. (1837—40.) — I (XVII) u. L.
Gleich, Ferd., Red. d. „Eremit" Lpz., 1782—1842. — Brf. (1840). — ſ. L.
Gleim, J. W. L., Di. 1719—1803. — I (X). II 245.
Glinka, Michael Iwan, Komp., * 2. 6. 1804 bei Smolensk, † 15. 2. 57 Berlin. — I 334.
Glock, † um 1860 als Dr. med. in Oſtheim. — Mt. („G"), Brf. (1837—47), Stbfrd. — II 421, 422.
Gluck, Chr. W. Ritter v., * 2. 7. 1714 Weidenwang (Mittelfranken), † 15. 11. 87 Wien. — I 111, 114, 357, 363, 375, 376, 426, 502. II 38, 392 u. L.
Goethe, Di., 1749—1832. — I (X), 5, 66, 99, 117, 132, 146, 160, 187, 269, 270, 272, 333, 343, 344, 361, 375, 399, 431, 432, 472, 473, 495. II 73, 100, 129, 130, 175, 180, 237, 254, 272, 275, 285, 297, 308, 313, 316, 318, 333, 351, 366, 377, 378, 390, 395, 396, 401, 412, 418, 420, 421.
— Walther Wolfg. v., Komp., Enkel des Di., Schüler v. Weinlig, Mendelsſohn, Loewe, * 9. 4. 1817 Weimar, † 15. 4. 85 Lpz. a. großh. Kammerherr. — Brf. (1837—39), Frd., Wdm. (W. 6). — II 401, 402 u. L.
Goldſchmidt, Sigismund, Pi., * 28. 9. 1815 Prag, † 26. 9. 77 Wien. — Brf. (1841—50). — ſ. L.
Gollmick, J. F. Karl, Komp. Mſchr., * 19. 3. 1796 Deſſau, † 3. 10. 1866 Frankf. — Mt., Brf. (1839—44), Dv. — I 23, 205. II 371.
Gosebruch, Klemens, Flöt. Lpz. 1840 u. Dortmund. — II 235.
Grabau, El. Henriette, Sä. in Lpz., * 29. 3. 1805 Bremen, † 28. 11. 52 Lpz., ſeit 1837 Frau Kſm. Bünau (ſ. d.). — Bt., Brf. (1837—52). — I 266, 308, 309, 315. II 267, 384, 464, ſ. a. „Maria".
— Georg Ch., * 8. 6. 1806 Bremen, † 26. 5. 54. a. Domorg. Verden. — I 266. II 407.

Grabau, Joh. Andreas, Bc. Lpz., * 19. 10. 1808 Bremen, † 9. 8. 84., Leutzsch b. Lpz. — Brf. (1851), Wdm. (Zs. 102), Dv. — I 317, 509. II |235.
Grabbe, Ch. F., Bühnendichter, 1801—36. — I 85. II |384.
Gradehand, Friedr. Leberecht, * 1812, † 1842 Lpz. a. Org. z. St. Georgen. — II |460.
Graf, Conrad, Klavierbauer in Wien, * 17. 11. 1783 Riedlingen (schenkte z. B. Sch. 1840 z. Hochzeit e. Flügel). — Brf. (1841). — II |209.
Graun, Karl Heinr., Komp., * 7. 5. 1701 Wahrenbrück, † 8. 8. 1759 Berlin. — II 102.
Grenser, Karl Aug., urspr. Flö. a. Gwdhs. Lpz., * 14. 12. 1794 Dresden, † 26. 5. 64 Lpz. als Archivar d. Konzertdir. — Mt., Brf. (1834–53). — II 43.
— Friedr. Wilh., Bc. a. Gwdhs. Lpz., * 1806 Dresden, † 4. 1. 59. — I 309, 311, 317, 378, 380, 509. II 57, |416.
Greulich, Karl Wilh., Komp., Pi., * 13. 2. 1796 Kunzendf. b. Berlin, † 1837. II |285, |426 u. K.
Griebel, Julius, Bc. Kgl. Kapelle Berlin, * 25. 10. 1809 Berlin, † 1865. — II 45.
Griepenkerl, Dr. phil. Wolfg. Rob., Mchr., * 4. 5. 1810 Hofwyl (Schweiz), † 17. 10. 68 Braunschweig, Dozent. — Mt., Brf. (1834—45). Dv. — II |296, 297, |373, 413 u. L.
Grillparzer, Franz, österr. Dichter, Wien, 1791—1872. — Bt. — I |292]. II |336, |455, 472.
— Kamillo, Bruder d. Vor., * 15. 8. 1793, † 11. 6. 1865 Kornenbg. als Gerichtskanzlist. — ſ. K.
Groß, Joh. Benj., Komp., Bc., * 12. 9. 1809 Elbing, 29—33 Lpz., † 1. 9. 48. Petersbg. — Brf. (1837—40), Dv. — ſ. K.
Großmann, 1833, Bc. i. Lpz. (?) — II |271.
Grove, Sir George, Mg., * 13. 8. 1820, † 28. 5. 1900 London als Dir. d. Kgl. Musikakademie. — II |386, 417, 525 u. L.
Grund, Friedr. Wilh., * 7. 10. 1791, † 24. 11. 74 Hambg., Dir. d. Singakademie. I 210. II |443 u. K.
Grünberg, Louise, Sä. i. Lpz. 1848 verh. m. Schausp. Liebe, Hannover. — II 56, 57.
Guhr, Karl F. W., * 30. 10. 1787, † 22. 7. 1848 Frkf. a. Opernmdir. — Brf. (1834—44). — I 136.
Guicciardi, Gräfin Giulietta, verm. mit Graf Gallenberg i. Wien. — II |470.
Gulomy, Jérôme, Bi., * 22. 6. 1822 Pernau (Livland), † 10. 10. 87. Hofpm. Büdeburg. — II 55, 57.
Günz, Dr. Emil, erst Mediziner, * 1807 Dresden, † 77 Jersey als Mi. und Pensionatsvorsteher. — Brf. (1838). Bt. — ſ. K.
Gutenberg, Joh., Buchdrucker. † 1468. — I 134, 379, 457, 485. II [46], 99.
Gutmann, Adolf, Pi., * 12. 1. 1819 Heidelberg, † 27. 10. 82 Spezia. — ſ. K.
Gyrowetz, Adalbert, Komp., * 19. 2. 1763 Budweis, † 19. 3. 1850 Wien a. Hofkpm. i. R. — I 26, 393. II |389.
Haake, Wilh. G., Flö. i. Lpz., * 10. 4. 1804 Großenhain, † 28. 3. 75 Lpz. — I 378, 509. II 57 u. K.
Haberbier, Ernst, Pi., * 5. 10. 1813 Königsbg., † 12. 3. 69 Bergen, lebte meist i. Rußland. — ſ. K.
Hähnel, Amalie, Sä. * 1807 Großhübel (Bö.), 30 Berlin, † 2. 5. 49 Wien. — II |391.
Halévy, J. E. Fromental, Komp., * 27. 5. 1799 Paris, † 17. 3. 1862 Nizza als Konſ.-Dir. — I 221. II 149 u. K.

Halm, Anton, Komp., Pi., * 4. 6. 1789 Wies (Steiermk.), † 6. 4. 1872 Wien. — ſ. L.
Hamann, J. G., Philoſoph, 1730—88. — I 23.
Händel, Georg Friedr., * 23. 2. 1685 Hall, † 14. 4. 1759 London. — I 18, 50, 114, 115, 119, 182, 232, 245, 246, 247, 252, 284, 314. 322, 353, 371, 373, 375, 376, 377, 385, 420, 477, 490, 502. II 4, 9, 38, 50, 51, 52, 53, 99, 109, 208, 305, 421, 426, 442 u. L.
Hanka, W., Prof. i. Prag, 1791—1863. — I 274.
Hanslick, Dr. Ed., Mſchr., * 11. 9. 1825 Prag, † 6. 8. 1904 Wien, a. ord. Prof. d. M. a. d. Univ. — Brf. (1846). — II 381, 390, 396, 412, 413, 424, 431, 432, 455 u. L.
Hanſſens, Charles L. jun., Komp., * 12. 7. 1802 Gent, † 8. 4. 71 Brüſſel. — I 334.
Hardtmuth, v., † 1827 Wien. — II 431.
Häring, W., Romandichter, („Alexis") L., 1798—1871. — Perſ. Bl. — II 372 u. L.
Harper, Thom., Tromp. i. London, * 3. 5. 1787, † 20. 1. 1853. — I 378.
Hartknoch, Karl Ed., Pi., * 1775 Riga, † 1834 Petersbg. — II 392 u. L.
Hartmann, Frz., Bi., * 1807 Koblenz, † 1857 Köln. — Brf. (1850 u. Neu 1813 [?]). — Bl. — ſ. L.
— L. H. F., Verleger i. Lpz. — Brf. (1836). — II 271, 422.
— J. P. E., Dr. phil. h. c., * 14. 5. 1805 Kopenhagen, † 10. 3. 1900 Konſ.-Dir. II 145 u. L.
Härtel ſ. Breitkopf & Härtel.
Hartog, Jacques, Mſchr., * 24. 10. 1837 Zalt (Holland), Prof. a. Konſ. Amſterdam. — II 466 u. L.
Häſer, Aug. Ferd., * 15. 10. 1779 Lpz., † 1. 11. 1844 Weimar, Kch.-Mſ. — Brf. (1840). — ſ. L.
Haslinger, Tobias, Verl., * 1. 3. 1787 Zell, † 18. 6. 1842 Wien. — Mt., Brf. (1832—45). — I (XIX), 200, 400, 403, 438, 439, 505. II 35, 44, 77, 264, 285, 315, 334, 438.
— Karl (Sohn), Verl., * 11. 6. 1816 Wien, † 26. 12. 68. — Brf. (1836—45), Bl. — I 11, 223. II 285 u. L.
Hauck, Wenz., Komp., Pi., * 27. 2. 1801 Habelſchwerdt, † 29. 11. 34 Berlin. — ſ. L.
Hauptmann, Moritz, * 13. 10. 1792 Dresden, † 3. 1. 1868 Th. — Brf. (1835—51). — I 431. II 384, 428, 442, ſ. a. L. u. L.
Hauſer, Franz, Mſchr., * 12. 1. 1794 Kraſowitz b. Prag, † 14. 8. 1870 Freiburg i. B., f. Münchner Konſ.-Dir. i. R. — Brf. (1849). — I 402, 403. II 34, 390, 421, 422, 424, 428, 442.
Hausmann, Karl Georg, Vc., * 27. 3. 1814 Hannover, † 2. 7. 60, K.-Virt. — I 509.
Haydn, Joſ., 1732—1809. — I (XIV), 29, 69, 107, 114, 136, 137, 138, 140, 173, 245, 276, 311, 333, 373, 376, 378, 390, 415, 425, 461, 462, 502. II 4, 11, 21, 51, 53, 54, 75, 99, 109, 119, 175, 201, 203, 213, 234, 290, 305, 307, 308, 312, 348, 378 u. L.
Hebel, P., Di. 1760—1826. — I 190.
Heckel, Karl Ferd., Mhdlr. i. Mannheim, * 12. 1. 1800 Wien, † April 70. — Brf. (1831). — ſ. L.
Heindl, Joh. Eduard, Flö., * 1826 Würzburg, † 13. 8. 49 Nürnberg, fürſtl. Schwarzb. K.-Virt. — II 49.
Heine, Heinrich, Di. (1799—1856). — Brf. (1840). — I 66, 85, 100, 185, 188, 273, 495. II 124, 146, 147, 218, 237, 245, 246, 333, 334, 377, 419, 463, 471.
Heinſe, Joh. Jac. Wilh., Di. (1746—1803). — I 111. II 272, 378.

Heinze, Friedr. Aug. Ferd., Klar. Gwdhs. Lpz., * 1793, † 12. 7. 1850. — I 378, 509.
— Gustav Ad. (Sohn), Klar. Gwdhs. Lpz., * 1. 10. 1820 Lpz., † 20. 2. 1904 b. Amsterdam a. Kpm. — II 46, 235.
Hell, Th., ſ. Winkler.
Heller, Stephen, Pi., * 15. 5. 1814 Peſt, † 14. 1. 88 Paris. — Mt., Brf. (1836—54). Dv. („Jeanquirit"), ſ. a. d. — I 454. II 371, 399, 405 f., 431, 446, 467, 470 u. ö.
— Woldemar, 1840, Mt. in Dresden. — ſ. ö.
Helſted, Karl, Flö., * 4. 1. 1818 Kopenhagen. — Brf. (1840—43). — ſ. ö.
Henkel, Karl Heinr., Pi., * 16. 2. 1822 Fulda, † 10. 4. 99 Frkf. — Mt., Brf. (1835—41). — ſ. ö.
Henle, Dr., Red. des „Nürnberger Korreſpondent" (ſ. d.).
Henſelt, Ad., Pi., * 12. 5. 1814 Schwalbach (Baiern), 78 Petersburg, † 10. 10. 89 Warmbrunn, ruſſ. Staatsrat. — Brf. (1837—46, Wdm. (W. 21), Dv. — I 250, 378, 400, 435, 471, 473, 498, 499. II 15, 17, 22, 68, 69, 117, 136, 232, 233, 239, 255, 288, 402 f., 418, 425, 433 u. ö.
„Herausgeber" (II 274, 276) = Knorr, Wieck, Schunke, Schumann.
Herbart, Joh. Frdr., Philoſoph, 1776—1841. — ſ. ö.
Hering, Karl Ed., Org., * 13. 5. 1807 Dſchatz, † 26. 11. 79 Bautzen, Kgl. Mdir., Sem.-L. — Brf. (1837—38), Dv. — ſ. ö.
Herder, J. G., Dt., 1744—1803. — II 324.
Herloßſohn, K. G. A., Red., Schr., * 7. 9. 1804 Prag, † 10. 12. 49, Red. d. „Komet": 1830—40 u. 1844—48. — Brf. (1841), Bt. — I (XVI). II 383, 449 u. ö.
Hermsdorf, Wilh. Ed., 1804—86, Stadtrat i. Lpz., Vorſt. d. „Euterpe". — Brf. (1835—42). — II 234, 411.
Hérold, L. J. F., Opernkomp., * 28. 1. 1791, † 1. 9. 1802 Paris. — I 221, 321 u. ö.
Herzberg, Rud. v., Komp., Pi., * 6. 1. 1818, † 22. 11. 93 Berlin, Prof., Leiter d. Domchors. — ſ. ö.
Herz, Heinr., Komp., Pi., * 6. 1. 1803 Wien, † 5. 1. 88 Paris. — I 1, 28, 58, 95, 156, 181, 190, 220, 224, 231, 249, 292, 297, 304, 400. II 106, 216, 314, 352, 471, 474 u. ö.
Herzog, Dr. Emil Wilh., * 25. 10. 1809, † 1. 11. 83 Zwickau, Arzt, Chroniſt. — I (VIII, IX).
Heſſe, Adolph Friedr., Komp., * 30. 8. 1809, † 5. 8. 63 Breslau, Oberorg. — Mt., Brf. (1835—40). — I 70 u. ö.
Hetſch, Dr. K. F. Ludw., * 26. 4. 1806 Stuttgart, 35 akadem. Mdir. Heidelberg, † 28. 6. 72 Mannheim, Hofkpm. — Brf. (1838—41). — L.
Heun, K. G., Romanſchriftſt. („Clauren"), 1771—1854. — I 348.
Heydenreich, Karl Heinr., Di., 1764—1801. — II 213.
Hientzſch, Joh. Gottfr., Mſchr., * 6. 8. 1787, 1833 Mdir. Potsdam, † 1. 7. 56 a. Anſtaltsdir., Berlin. — Brf. (1836—37). — II 468.
Hilarius, Biſchof v. Poitiers, um 350. — II 208.
Hilf, Chriſtoph Wolfg., Bt., * 6. 9. 1818 Bad Elſter, † 1910, a. Kpm. i. R. — Brf. (1841), Bt. — I 507, 508, 509. II 49, 59, 442.
Hiller, Ferdinand, * 24. 10. 1811 Frkf., 43 Lpz., 44 Dresden, 47 Düſſeldorf, 50 Köln, † 10. 5. 85 a. Dir. d. Konſ. — Brf. (1836—53), Frd., Wdm. (W. 54). — I 42 f., 400, 482, 509. II 208, 226, 375, 388, 392, 394, 405, 410, 434, 436, 439, ſ. a. L. u. L.
— Joh. Adam, Komp., * 25. 12. 1728 Oſſig b. Görlitz, 1. Kpm. a. Gwdhs., † 16. 6. 1804 Lpz., Thomaskantor i. R. — I 134.
Hill-Handley, Delphine, geb. v. Schauroth, Pi., * 1814 Magdeburg. — I 366 u. ö.
Himmel, Komp., * 20. 11. 1765 Treuenbrietzen, † 8. 6. 1814 Berlin, Hofkpm. — II 139, 175 u. ö.

Hippel, Th. G., Hum. Schriftst., 1741—96. — II 463.
Hirsch, Rud., Komp., Krit., * 1. 2. 1816 Mähren, † 10. 3. 72 Wien. — Mt., Brf. (1841—42). — II 314 u. L.
Hirschbach, Hermann, Mschr., * 29. 2. 1812 Berlin, † 19. 5. 88 Lpz. — Mt., Brf. (1838—46), Dv. — II 373, 416, 417, 419, 469, 474, s. a. K. u. L.
Hirschberg, Dr. Leop., j. Z. Doz. f. Mus.-Wiss. Berlin. — II 458 u. L.
Hirth, Dr. F., j. Z. Prof. in Wien. — II 458 u. L.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, Di., Mschr., Komp., * 24. 1. 1776 Königsberg, † 25. 6. 22 Berlin als Kammergerichtsrat. — I 158. II 235, 272, 315, 409, 418, 422 u. L.
Hofmann, J., Verlag, Prag. — Brf. (1839—47). — II 107.
Hofmeister, Joh. Friedr. Karl, Verl., * 1782, † 30. 9. 64 Lpz. — Brf. (1832—52), Bt. — I 205, 212, 438, 444. II 63, 261, 266, 307, 319, 372, 391, 398, 404, 406, 407, 411, 418, 428, 430, 434, 457, 459 f., 462.
Holbein, Maler, 1497—1543. — I 138.
Homer. — I 354. II 212, 316.
Hopfe, Dr. phil. Heinr. Jul., Ml., Berlin, * 18. 1. 1817 Heldrungen. — s. K.
Hornemann, Johann Ole Emil, Mschr., * 1809, † 29. 5. 70 Kopenhagen. — Brf. (1843). — II 145 u. K.
Horwitz, Leop., Pi., * 1799, † 1859 Berlin. — s. K.
Hugo, Victor, frz. Di., 1802—85. — I 85. II 342.
Hummel, Joh. Nepomuk, Komp., Ml., * 14. 11. 1778 Preßburg, † 17. 10. 1837 a. Hofkpm. Weimar. — Mt., Brf. (1831). — I 49, 58, 109, 116, 123, 135, 147, 148, 166, 209, 210, 241, 277, 294, 373, 395, 433, 506. II 67, 79, 142, 143, 202, 209, 220, 221, 262, 329, 346, 348, 357, 368, 369, 415, 419, 461 u. K.
Hunger, Bi. Lpz. (Gwdhs.), * 21. 5. 1813, † 26. 9. 66 Lpz. — II 416.
Hünten, Franz, Pi., * 26. 12. 1793 Koblenz, 17—37 Paris, † 22. 2. 78 Koblenz. — I 1, 190, 284, 400, 475. II 106, 149.
Huß, Joh., † 1415. — II 99.
Immermann, K. L., Di., 1796—1840. — I 430 u. L.
Inten, Heinr. B., * 20. 12. 1803 Hellerfeld, Bi. Gwdhs. Lpz., † 1. 1. 75. — II 235.
Jahn, F. Ludwig, der „Turnvater", 1778—1852. — II 387.
— Dr. Otto, Mschr., * 16. 6. 1813 Kiel, † 9. 9. 69 Göttingen. — II 441 u. L.
Jähns, Friedr. Wilh., Mschr., Ol., * 2. 1. 1809, † 8. 8. 88 Berlin. — II 393, 409. s. a. K. u. L.
Jakobi, F. H., Philos., 1743—1819. — II 268, 388.
Janin, Jules, franz. Krit., 1804—74. — I 134.
Jansen, Friedr. Gustav, Mschr. — Brf. (1850—54). — Vgl. Vorwort. I (V, VI, VII, XVI, XXII, XXIV). II 363, 371, 386, 400, 405, 414, 419, 424, 426, 448, 449, 466 u. L.
Jaspar, Alwine (nachherige Frau Schlick, Lpz., Freundin v. Henr. Voigt (s. d.). — II 430.
Jean Paul, Di., 1763—1825. — I (X—XV, XVII, XXI), 5, 25, 40, 43, 44, 74, 92, 102, 134, 154, 189, 192, 201, 250, 264, 302, 430, 454, 463. II 13, 115, 132, 141, 215, 268, 272, 276, 376, 395, 406, (414), 420, 423, 424, 434, 457, 464.
„Jeanquirit" = Heller, St., auch Sch., Rob. (s. d.) — I 254, 256, 257, 258, 260. II 406.
Joachim, Prof. Dr. Joseph, * 28. 6. 1831 Kittsee b. Preßburg, † 15. 8. 1907 Berlin, Dir. d. Kgl. Hochschule f. M., ord. Mitgl. d. Kgl. Akademie d. Künste. — Brf. (1853—56), Frd., Wdm. (W. 131). — I (XX, XXI). II (301), 415, 470.
„John" (I 107 u.) = Field, s. d.

„Jonathan" = jedenfalls K. Schunke (ſ. d.). — I 119, 133, 152. II 283.
Joß, Dr. Viktor, Mſchr., * 29. 5. 1869, lebt in Prag. — II 435 u. L.
„Julius" (I 7) = Knorr, ſ. d.
Juvenal, röm. Di., 50 n. Chr. — I 19.
Kahlert, Dr. Karl Aug. Tim., Mſchr., * 5. 3. 1807 Breslau, † 29. 3. 64 Univ.-Prof. — Mt., Brf. (1835—47), Dv. — II 377, 468 u. K.
Kalbeck, Dr. Max, Di., Mſchr., * 4. 1. 1850 Breslau, lebt in Wien. — I (VII) u. L.
Kalbbrenner, Friedr. Wilh. Mich., Komp., Pi. in Paris, * 1788 in Berlin, † 10. 6. 1849 Enghien b. Paris. I 220, 229, 282, 298, 348, 438. II 22, 106, 209, 261—63, 287, 392, 461 u. K.
Kalliwoda, Joh. Wenzel, Komp., Vi., Kpm. i. Donaueſchingen, * 21. 3. 1800 Prag, † 3. 12. 66 Karlsruhe. — Wdm. (W. 4), Dv. — I 29, 70, 135, 145, 491, 502, 508. II 234, 315, [337], 443, 472 u. K.
„Kantor" u. „Kapellmeiſter" (I 30 m.) = Bach u. Beethoven.
Kappel, A. J., 1837, Komp. — ſ. K.
Kaſtner, Joh. Georg, Komp., Mſchr., * 9. 3. 1810 Straßburg, 35 Paris, † 19. 12. 67. — Brf. (1840—41). — I (XIII. XVII. XIX).
Kaskel, Baron Karl, Komp., Dresden. — Mt., Bl., Brf. (1836—44). — ſ. K. unter „Taskel".
— Sophie, Pi., Freundin Kl. Wieds, ſpätere Gräfin Baudiſſin. — Mt., Brf. (1837), Dv. („Sara"). — I 248. II 218, 402 u. L.
Kauer, Ferd., Komp., * 8. 1. 1751 in Mähren, † 13. 4. 31 in Wien. — ſ. K.
„Kaulfuß", angen. Name (?). — I 33, 34.
Keferſtein, Dr. Guſtav Adolph, Mſchr. („K. Stein"), * 13. 12. 1799 Cröllwitz b. Halle, Paſtor, erſt Jena, dann Wickerſtedt b. Z., † 19. 1. 61. — Mt., Brf. (1834—49), Frd. (Wdm. 33). — II 384, 424, 473 u. L.
Keil, Dr. J. G., Großherzogl. Weimariſcher Hofrat, † 1857 Lpz. — Brf. (1843 u. 44). — I 271.
— Joh. Karl, * 13. 8. 1861 Leipzig, ſeit 1. 7. 98 Oberbürgermeiſter von Zwickau i. S., Förderer des Schumannmuſeums. — I (v).
Kelbe, Joh. Chriſt., Komp., * 19. 2. 1780, † 19. 11. 56 Braunſchweig, Org. — ſ. K.
Kerſt, F., Mſchr., * 8. 2. 70 Elberfeld, lebt daſ. — I (X, XIV). II 457 u. L.
Keßler (eigentl. Kötzler), Joſeph Chriſtoph, Komp., * 26. 8. 1800 Augsburg, Frd. Chopins in Warſchau, † 14. 1. 72 Wien. — I 35, 52 ff. II 238, 452 u. K.
Kieſewetter, Raphael Georg, Mſchr., * 29. 8. 1773 Holleſchau (Mähren), † 1. 1. 50 Baden b. Wien. — Mt. — I 29. II 373 u. L.
Kindermann, Auguſt, 1840 i. Bariton a. Lpz. Theater, * 6. 2. 1817 Berlin, † 6. 3. 91 München. — Brf. (1841). — II 59.
Kirchner, Theodor, * 10. 12. 1823 Neukirchen b. Chemnitz, Org., Winterthur, Dresden, † 18. 9. 1903 Hamburg. — Brf. (1844—52), Schüler Sch.s, Frd. — II 470 u. K.
Kiſtner, Karl Friedr., Verl., * 3. 3. 1797, 1831 übernahme d. Mhdlg. H. A. Probſt, 36 als Fa. Kiſtner, † 21. 12. 44 Lpz. — Brf. (1831—53), Bl. — I 403. II 304, 388, 400, 444. Frau 401.
Kittl, Joh. Friedr., * 8. 5. 1809 Schloß Morlik (Bö.), erſt Juriſt, 43 Dir. d. Konſ. Prag, † 20. 7. 68 Liſſa (Polen). — Brf. (1839—42). — II 237 u. K.
Klein, Bernhard, Komp., * 6. 3. 1793 Köln, 1820 Univ.-Mdir. Berlin, † 9. 9. 32. — I 397, 399, 494. II 4, 22, 321, 429, 452 u. K.
— Joſeph, (Bruder d. Vor.), Komp., * 1801, † 10. 2. 62 Köln. — ſ. K.
— Karl Aug., Baron v., Komp., * 1794 bei Mannheim, lebte i. Mainz, † 13. 2. 1870 Aßmannshauſen. — ſ. K.
Kleinwächter, Ludw. Dr. jur., * 1807 (?) Prag, † 1840, Dozent. — Bl. — ſ. K.

Klengel, A. A., Komp., Hoforg., * 27. 1. 1783, † 22. 11. 1852 Dresden. — I 200.
— Moriz Gotth., * 4. 3. 1794 Stolpen b. Dresden, 1814—68 Bi. Gwdhs. Lpz., † 14. 9. 70. — I 510. II 54, ‖416.
Klingemann, Karl, Dir., Komp., † 2. 12. 1798, † 25. 9. 1862 London, Geſandtſchaftsſekr. — Brf. (1837). — II ‖437.
Klingenberg, Friedr. Wilh., * 6. 6. 1809 Suhlau (Schleſ.), 40 Mdir. Görlitz, † 2. 4. 88. — ſ. K.
Klitzſch, Prof. Dr. Immanuel, Komp., Mſchr., * 30 10. 1812 Schönheide, † 5. 3. 89 Zwickau a. Kchmdir. i. R. — Brf. (1844—52), Fr. R. Sch. — II ‖408.
Klopſtock, Friedr. Gottlieb, Di., 1724—1803. — I 328. II ‖175, 180, 351, 355.
„de Knapp", K. Bauck (ſ. a. d.). — I 258—261. II ‖406, 407.
„Kniff" ſ. Fink u. Knorr.
Knigge, v., Schriftſt., 1752—96. — I 308 u. 2.
Knorr, Julius, Ml., * 22. 9. 1807 Lpz., † 17. 6. 61 daſ. — Mt. („1"), Brf. (1840), Dv. („Knif"). — I 33, 34, 40. II ‖261, 269, [274, 276], ‖393, 421, 422, 456, 460, 464, 466 u. 2.
Köhler, K. L., Kfm., Zwickau (1840). — I (VIII).
— Ernſt, * 28. 5. 1799 Langenbielau (Schleſ.), 1827 Oberorg. i. Breslau, † 26. 5. 1847. — ſ. K.
Kohut, Dr. Adolph, Mſchr., * 10. 11. 1847 Ungarn, lebt i. Berlin. — Schr. üb. Sch. u. Fr. Wieck. — II ‖454 u. 2.
Kontski, Anton v., Komp., Pi., * 27. 10. 1817 Krakau, † 2. 12. 99 a. e. Konzertreiſe i. Rußland. — ſ. K.
Körner, Theod., Di., 1791—1813. — II 57.
Koßmaly, Karl, Komp., Mſchr., * 27. 7. 1812 Breslau, Mdir. Mainz, Amſterdam, Bremen, Detmold, † 1. 12. 93 Stettin. — Mt., Brf. (1837—46), Dv. — ſ. K.
Kotte, Joh. Gottlieb, Kl. i. d. Kgl. Kap. Dresden, * 9. 9. 1797 Rathmannsdorf (Sächſ. Schweiz), † 3. 2. 57. — I 378.
Kotzebue, v., Bühnendi., 1761—1819. — I 332, 348.
Krägen, Karl Ph. H., * 17. 5. 1797 Dresden, 1853 Hofpi., † 14. 2. 79 Dresden. — Brf. (1837—43), Bt., Dv. — II ‖402, 404 u. K.
Krauſes Keller i. Leipzig um 1833. — Bk. — I 62. II ‖377.
Krauſe, Julius, 1839 Baſſiſt i. Wien. — I 394]. II ‖424.
Krebs (eigentl. Miedke), Karl Aug., Komp., * 16. 1. 1804 Nürnberg, 27 Kpm. Hambg., 50 Hofkpm. Dresden, † 16. 5. 80. — II ‖443 u. K.
„Kreisler, Kpm.", Romanfigur E. A. Hoffmanns (ſ. d.). — II ‖409.
Kreßner, 1833 Tenor. i. Lpz. — II ‖464.
Kretzſchmar, Dr. Herm., Mg., Mſchr., * 19. 1. 1848 Olbernhau, lebt i. Berlin als Prof. f. Muſ. a. d. Univ., Geh. Rat. — I (XXII). II ‖371, 448 u. 2.
— Franz Wilh., Fag., Lpz., 1824 Mitbegr. d. „Euterpe". — II ‖411.
Kreutzer, Konradin, Komp., * 22. 11. 1780 Meßkirch (Baden), † 14. 12. 1849 Riga. — II ‖389, 390 u. K.
Kriehuber, Joſ., 1839 Maler i. Wien. — I 479, [481].
Krogulski, Joſ., Komp., * 1815 Tarnow (Galizien), † 9. 1. 42 Warſchau. — ſ. K.
Krug, Guſtav, * 1810 Berlin, Komp., Juſtizbeamt. Naumburg. — ſ. K.
Krüger, Wilh., Komp., Pi., * 1820 Stuttgart, † 17. 6. 83, 2. a. Konſ. — ſ. K.
Kühne, Dr., Red. i. d. „Zt. f. d. eleg. Welt" Lpz. — ſ. 2.
Kücken, Friedr. Wilh., Komp., * 16. 11. 1810 Bleckede (Hannover), 51 Stuttgart, † 3. 4. 82 Schwerin. — II 146 u. K.
Kufferath, Hubert Ferd., * 11. 6. 1808 Mühlheim a. d. R., 38 Lpz., 44 Brüſſel, † 23. 6. 93, Prof. a. Konſ. — Brf. (1851), Dv. — II 46 u. K.
Kuhlau, Friedr., Komp., * 13. 9. 1786 Ülzen, † 12. 3. 1832 Kopenhagen. — ſ. K.

Kuhnau, Joh., Komp., * 6. 4. 1660 Geising (Kgr. Sachsen), † 5. 6. 1722 Lpz., Thomaskantor, Univ.-Mdir. — ſ. K.
Kulenkamp, Georg Karl, Mg., * 19. 9. 1799 Witzenhausen, † 15. 2. 1843 Göttingen, Ehrendoktor d. Muſ. — Brſ. (1836), Br. — II |394 u. K.
Kullak, Theodor, * 12. 9. 1818 Krotoſchin, † 1. 3. 82 Berlin, Hofpi. — II |236 u. K.
Kummer, Friedr. Aug., Vi. i. Kgl. Kap. Dresden, * 5. 8. 1797 Meiningen, † 22. 5. 1879. — I 339, 508 u. K.
— Gotthelf Heinr., Fag., Kgl. Kap. Dresden, † 28. 5. 79. — I 509.
Kuntſch, Joh. Gottfr., * 20. 12. 1775 Wilſchdf. b. Dresden, † 12. 3. 1855 Zwickau a. Org. — Brſ. (1832—52), Lehrer Sch.s, Vdm., (W. 56). — I (VIII) u. K.
Lablache, Luigi, Sä. in Paris, 1794—1858. — II |441.
Lachner, Franz, * 2. 4. 1803 Rain (Bayern), † 20. 1. 90 München, Generalmdir. — I 70, 135, |293|, 293, 502. II |334 u. K.
— Ignaz (Bruder), * 11. 9. 1807 Rain, † 24. 2. 95 Hannover, Hoſtpm. a. D. — ſ. K.
— Vincent (Bruder), * 19. 7. 1811 Rain, † 22. 1. 93 Karlsruhe, Hoſtpm. a. D. — ſ. K.
Lacombe, Louis, Pi., * 26. 11. 1818 Bourges (Frankr.), † 30. 9. 84 la Hougue. — Brſ. (1853). — I 14. — ſ. K.
Laburner, Joſ. Aloys, * 1769 Algund b. Meran, Hoſtaplan i. Brixen. — Brſ. (1838). — ſ. K.
Lafont, Charles Philippe, Vi., * 7. 12. 1781 Paris, † 14. 8. 1839 a. d. Reiſe. — I 33, 169, 220.
Lafontaine, frz. Di., 1621—95. — I 99.
„La Mara" ſ. Lipſius.
Lamennais, H. F., frz. Schriftſteller, 1782—1854. — I 137, 140.
Lang, Joſephine, * 15. 3. 1815 München, 42 verh. m. Prof. Köſtlin i. Tübingen, 56 verw., † 2. 12. 80 Tübingen. — II |472 u. K.
Lanner, Joſeph, Tanzkomp., * 12. 4. 1801, † 14. 4. 43 Wien. — I 340. II 25, |247.
„Laſett", K., ſ. Kaskel, K.
Launer, 1843 Verl. in Paris. — II |426.
Laurencin (d'Armond), Graf Ferd. Pater, Dr. phil., Mſchr., * 15. 10. 1819 Kremſier, † 4. 2. 90 Wien. — II |431.
Lauterer, Klavierbauer in Wien. — II |209.
Le Carpentier, Adolphe Clair, Mt., * 17. 2. 1809' † 1869 Paris. — ſ. K.
Lecerf, Juſtus Amadeus, * 23. 1. 1789 Raſendorf b. Weißenfels, 1829—43 Berlin, † 28. 3. 68 Dresden. — Brſ. (1838—40). — ſ. K.
Legrand, Jacques, 1837 Komp. — ſ. K.
Leibrock, Joſeph Adolph, Bc., * 8. 1. 1808 Braunſchweig, † 8. 8. 86 Berlin. — Brſ. (1838—40). — II 125.
Leichtentritt, Dr. Hugo, Mſchr., * 1. 1. 1874 Pleſchen (Poſen), lebt in Berlin. I (XXIII) u. 2.
Leiſewitz, Bühnendichter, 1752—1806. — I 110.
Lemke, Joh. Aug., Juriſt, * 12. 9. 1808 Danzig, † 2. 7. 75 Deſſau. — Mt. („-t-e"), Brſ. (1830—38), Stdtſrd. I (XVII). II |368.
Lenau, Nik. ung. Dichter, 1802—50. — II |341.
Leonhard, Jul. Emil, * 13. 6. 1810 Lauban, L. a. d. Konſ. München, Dresden, † 23. 6. 83 daſ. — ſ. K.
Leſſing, Gotth. Ephr., Di., 1729—81. — I 23. II 32, |466.
Levezow, Ulrike v., von dem 70jährigen Goethe verehrt. — II |396.
Lewy, Richard, jgbl. Horniſt, Sohn des Wiener Horniſt Ed. L. (1796—1846). — II 49.

Lickl, Karl Georg, Pi., Harmoniumvirt., * 28. 10. 1801, † 3. 8. 77 Wien. — Brf. (1840—50). — ſ. K.

„Liddy" Hempel, Tochter d. Bürgermſtrs., Jugendbekanntſchaft Sch.s i. Zwickau. — I (XI, XII).

Lindblad, Adolf Fredrik, „der ſchwed. Schubert", * 1. 2. 1801 Upſala, Ml. in Stockholm, † 23. 8. 78 Löfvingsborg. — II 158 u. K.

Lindner, Roderich Aug., Bc., * 29. 10. 1820 Deſſau, † 14. 6. 78 Hannover als Kammermuſikus. — II 51 u. K.

Lindpaintner, Peter Joſ. v., * 9. 12. 1791 Koblenz, 1819 Hofkpm. in Stuttgart, † 21. 8. 1856 Nonnenhorn. — I 135, 491. II 443 u. K.

Lipinski, Karl Joſ., Vi., * 4. 11. 1790 Radzyn (Poſen), 1839 Kym. d. Hofkapelle Dresden, † 16. 12. 61 Urlow b. Lemberg. — Brf. (1839—41), Wdm. (W. 9). — I 213, 246, 308, 339, 378, 466. II 96, 353, 354, 448, 474 u. K.

„Lippe", angen. Name. — I 33, 34.

Lipſius, Frl. Marie als Mſchr. „La Mara", * 30. 12. 1837, lebt in Lpz. — I (XXIII). II 404, 441.

Liſt, Frd., amerikan. Konſul, Volkswirt, 1789—1846. — Brf. (1840). — II 39, 441.

— Eliſe, * 1822 in Amerika, Sä., z. B. 1840 in Lpz., ſpäter in Paris, Tochter d. Vorigen. — Brf. (1840). — II 39, 43, 441.

Liſzt, Frz., * 22. 10. 1811 Raiding (Ungarn), † 31. 7. 86 Bayreuth. — Mt., Brf. (1837—52), Frd., Wdm. (W. 17), Schr. üb. Sch. — I (XXIII), 29, 76, 176, 334, 358, 365, 378, 400, 407, 439, 440, 475, 478 f., 505. II 14, 15, 20, 68, 139, 140, 150, 239, 241, 255, 287, 315, 360, 361, 377, 381, 419, 429, 435 f., 440, 448 u. K.

Litzmann, Berthold; * 18. 4. 1857 Kiel, 86 i. Jena, 92 in Bonn Prof. i. Literar. Geſch. — II 469 u. L.

Livia, ſiehe Frege.

Lobe, Joh. Chriſtian, Mſchr., Red., Komp., * 30. 5. 1797 Weimar, † 27. 7. 81 Lpz. a. Kammermuſ. — Mt., Brf. (1837—49), Dv. — II 391, 392 u. L.

Loewe, Dr. phil. J. G. Karl, * 30. 11. 1796 Löbejün b. Halle, 1820 Mdir. i. Stettin, † 20. 4. 69 Kiel. — Brf. (1825), Dv. — I 135, 177, 269, 270, 273, 274, 502. II 99, 100, 147, 354, 356, 382, 410, 463, 475, ſ. a. K. u. L.

Logier, Joh. Bernh., * 1777 Kaſſel, † 1846 Dublin, Ml. i. Berlin. — I 11. II 311, 369, 470.

Lorenz, Emilie, ſ. Schumann.

— Oswald, Mſchr. Red., * 1806 Johanngeorgenſtadt, 1836—44, Ml. in Leipzig, † 22. 4. 89 Winterthur, Org. — Frd., Vertreter b. d. Redaktion, Brf., Wdm. (W. 42), Dv. („Grobgedatt), Mt. „r", „11", Brf. (1837—45). — I (XXI. II 415, 444, 472, 473 u. K.

Lortzing, Guſtav Albert, * 23. 10. 1801, * 21. 1. 1851 Berlin, 33—34 Sä. i. Lpz. — Brf. (1843.) — ſ. K.

Louis Ferdinand, ſ. Preußen.

Löwenſkiold, Herm. Severin, Baron v., * 30. 7. 1815 Norwegen, † 5. 12. 70 Kopenhagen a. Hoforganiſt. — Brf. (1840—43). — II 145, 238, 439 u. K.

Löwe, Auguſte (ſpäter Frau Dr. Leo), Komp., Sä., * um 1822 Berlin. — Brf. (1843). — I 509.

Lübers, Konrad, dän. Komp., um 1840. — ſ. K.

Lühe, Hans Eggert Willibald, von der, Schr., Berl., * 1801, erſt Offizier i. Zwickau, 28 Abſchied, dann Leipz., um 1835 Gründg. d. Adorfer Adreßkomptoirs, † 1866 a. ſ. Gute Schilbach b. Schöneck. — Brf. (1833). — Dv. — II 449 u. L.

Lurh, Oswald, Muſikref., * 16. 12. 1865 Schloß-Chemnitz, Lehrer u. Dirig. in Zwickau. — II 463 u. L.
Luther, 1483—1546. — I 506. II 99, 401.
Lwoff, Alexei Feodorowitſch, * 6. 6. 1799 Reval, † 7. 1. 1871, a. ſ. Gute b. Kowno, General-Dir. d. Kaiſerl. Kirchenkapellen i. Petersburg. — Brf. (1840—41). — I 470, 471. II 435 u. K.
Lyſer, (Burmiſtr-L.), Joh. Peter Theod., Komp., Mſchr., Maler, * 2. 10. 1804 Flensburg, † 1870 Altona. — Mt., Brf. (1834/44). — Dv. („Fritz Friedrich"). II 421, 423, 424, 458 — ſ. a. Fritz Friedr., K u. L.
— Karoline, geb. Leonhard, Frau des Vorigen, ſp. verh. m. Pearſon, Improviſatrice, 1814—73. — II 458.
Mahomet. — I 43.
Mainzer, Joſeph, Mſchr., Komp. i. Paris, * 1807 Trier, † 20. 11. 51 Manchester. — Mt., Brf. (1834—50). — II 412.
Malibran, Maria Felizitas, geb. Garcia, Sä., * 24. 3. 1808 Paris, † 23. 9. 36 Manchester. — I 377, 481. II 46, 228, 283, 285, 332, 467, u. K. — S. a. Felizitas.
Mälzel, J. N., Mechaniker, Erf. d. Metronoms, 1772—1838. I 354. II 410.
Mangold, Karl Amand, Dir., Mſchr., * 8. 10. 1813 Darmſtadt, † 5. 8. 89 Oberſtdorf a. heſſ. Hofmdir. — Mt., Brf. (1836—50). — II 470.
„Maria" = Grabau, H., (ſ. a. d.). — I 116, 118, 120.
Markull, Friedr. Wilh. auch Mſchr., * 17. 2. 1816 Reichenbach b. Elbing, † 30. 4. 87 i. Danzig a. Oberorganiſt. — Mt., Brf. (1842—44). — ſ. K.
Marpurg, Friedr. Wilh., Mg., Mſchr., * 21. 11. 1718 Seehauſen, † 22. 5. 95 Berlin. — I 252. II 115, 283 u. L.
Marſchner, Heinr. Aug., * 16. 8. 1795 Zittau, † 15. 12. 61 Hannover, Hofkpm. i. R. — Brf. (1834). — I 114, 135, 145, 373, 467, 490, 502. II 6, 85, 95, 145, 372 u. K.
Marx, Adolf Bernh., Mſchr., Mg., * 15. 5. 1799 Halle, † 17. 5. 1866 Berlin, Univ.-Mdir. Prof. — Mt., Brf. (1836—42). — I 492. II 468, 473 u. K.
— Thereſe, Tochter d. Vorigen. — II 473 u. L.
— Pauline, (ſpäter verheiratete v. Steiger in Ulm), Op.-Sä. i. Dresden, * 1819 Karlsruhe, † 19. 6. 81 Potsdam. — II 51.
Marxſen, Eduard, Mſchr., Komp., * 23. 7. 1806 Nienſtedten b. Altona, † 18. 11. 87 i. Altona, Lehrer Brahms'. — Mt., Brf. (1835—44). — II 301, 443, 470 u. K.
Maſi, Mad., it. Sä., in Paris i. 18. Jahrh. — I 189.
Mathieux, Johanne, geb. Mockel, * 8. 7. 1810 Bonn, 1843 verh. m. Gottfr. Kinkel, † 15. 11. 58 London. — Brf. (1838). — ſ. K.
Matthäi, Heinr. Aug., Bi., * 30. 10. 1781 Dresden, † 7. 11. 1835 a. Kzm. Lpz. — Brf. (1834). — Bt. — I 118, 510.
Maurer, Louis Wilh., Bi., * 8. 2. 1789 Potsdam, † 25. 10. 1878 Petersbg. — I 70 u. K.
Mayer, Karl, Pi., * 21. 5. 1799 Königsbg., 45 Petersbg., 46 Dresden, † 2. 7. 1862. — I 109, 304. II 286 u. K.
Mayſeder, Joſeph, Bi., * 26. 10. 1789 Wien, † 29. 11. 1863. — ſ. K.
Meerti, Eliſa, Sopraniſtin a. Antwerpen. — Brf. (1839). — I 507, 509. II 402.
Méhul, Etienne, Nicolas, * 22. 6. 1763 Givet (Ardennen), † 18. 10. 1817 Paris. I 373, 376 u. K.
„Meiſter, dirig." (I 315 m.) = Mendelsſohn, ſ. d.
Melzer, Klavierbauer i. Wien. — II 209.
Mendel, Herm., Mſchr., * 6. 8. 1834 Halle, † 26. 10. 76 Berlin. — II 525 u. L.
Mendelsſohn, Abraham, Vater v. Felix M. — II 376, 391.

Mendelssohn, Lea, geb. Salomon, Mutter v. Felix M. — II 436.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix Jak. Ludw., („Meritis"), * 3. 2. 1809 Hambg. † 4. 11. Lpz. — Frb., Brf. (1836—51), Wbm. (W. 41). — I (XIX), 1, 11, 46, 70, 99, 100, 114—116, 118, 135, 159, 160, 168, 178, 182, 185, 191, 197, 246, 267, 279, [282], 305, 308 f., [315], 339, 358, 373 f., 387, 393, 397, 400, [401], 403, 414, 416, 417, 421, 428, 429, 446, [447], 450, 457, [460], [462], 471, 474, 476, 477, 479, 482, 485, 492 f., 499, 501. II 4, 36, 39, 44, 48, 52—56, 58—60, 75, 76, 89, 109, 111, 112, 117, 126, 140, 159, 219, 226, 232, 239, 250, 255, 314, 356, 358—60, 372, 373, 375, 380, 384, 385, 389—91, 393, 399, 401, 402, 405, 408, 412, 414, 420, 422, 424, 426, 428, 429, 430, 432—35, 436, 437, 438—40, 447, 473—75 u. K.
— Fanny, (Schwester des Vorigen), verh. m. d. Maler Hensel, † 1847. — II 391.
Menzel, Wolfgang, Krit., 1798—1843. — Brf. (1837). — I 55.
Mercadante, it. Op.-Komp., 1797—1870, Neapel. — s. K.
Mereaux, Jean Amédée Lefroid de, * 1803 Paris, † 25. 4. 74 Rouen. — s. K.
Méric-Lalande, Henr. Klementine, franz. Sä., 1798—1867. — I 119.
„Meritis" (Felix Meritis), = Mendelssohn (s. a. d.). — I 116, 117, 118, 120, 133. II 281, 384.
Merk, Joseph, Vc., * 18. 1. 1795, † 16. 6. 52 Wien. — II 57 u. K.
Methfessel, Albert G., * 6. 10. 1785 Stadtilm, 32 Hofkpm. Braunschweig, † 23. 3. 69 Gandersheim. — s. K.
Meyer, Leopold v., Pi., * 20. 12. 1806 Baden b. Wien, † 5. 3. 83 Dresden. — Brf. (1838). — II 395, 396 u. K.
Meyerbeer, Giacomo (eigentl. Jakob Meier Beer), * 5. 9. 1791 Berlin, † 2. 5. 64 Paris. — I 140, [188], 223, 248, 299, 300, 323, 345, 376, 437, 463, 506, 507, II 29. 51, 111, 225, 329, 395, 412 f. u. K.
Micheuz, George, Pi. in Wien, später Paris, † 1. 9. 1882 Schloß Villeroy. — I (XVIII). II 358 u. K.
Mickiewicz, A., poln. Dichter, 1798—1855. — II 32.
Miltitz, Karl Borromäus, Baron v., Komp. auch Dichter, * 9. 11. 1781, † 18. 1. 1845 Dresden, Oberhofmeister. — Brf. (1834—35). — II 425 u. K.
Mitterwurzer, Anton, Sä., * 12. 4. 1818 Sterzing, 39 Dresden, † 2. 4. 76 Döbling b. Wien. — Brf. (1849). — II 160.
Modena, Herzog v., Frz. IV., † 1846. — I 164.
Möhring, Ferdinand, Komp., * 18. 1. 1816 Altruppin, 40 Org. Saarbrücken, 1845 Mdir. Altruppin, † 1. 5. 87 Wiesbaden. — s. K.
Mohs, A. F., Komp., um 1840. — s. K.
Molière, J. B., Dichter, 1622—73. — I 151. II 392.
Molique, Wilh. Bernh., Vi., * 7. 10. 1802 Nürnberg, 26 Kzm. Stuttgart, † 10. 5. 1869 Wiesbaden. — Dv. — I 467 u. K.
Mompour, Verlag, Bonn. — II 127.
Momy, Valerie, engl. Komp., etwa um 1840. — s. K.
Monsigny, P. A., frz. Opernkomp., * 1729, † 1817 Paris. — s. K.
Montag, Karl, Pi., Mschr. * 1817 Blankenhain b. Weimar, Kchmdir. Weimar, † 1. 10. 64. — Mt., Brf. (1834—52). — s. K.
Montaigne, frz. Schriftst., 1533—1602. — II 188.
Moore, Th., irischer Dichter, 1779—1882. — Brf. (1844—45). — I 146, 279. II 23.
Möricke, Ed., Dichter, 1804—75. — II 246.
Morlacchi, F., it. Op.-Komp., 1784—1841. — s. K.

Moſcheles, Ignaz, Pi., * 30. 5. 1794 Prag, 1825—46 London, † 10. 3. 70 Leipzig a. L. a. Konſ. — Mt., Brf. (1835—53), Frd., Wdm. (W. 14). — I 12, 58, 70, 114f., 123, 197, 198, 204, 208, 210, 288, 290, 373, 395, 437, 438, 450, 478. II 19, 50, 68, |202, 209, |224|, 262, 263, 284, 287, 288, 329, 348, |369, 373, 376, 380, 435—37, 442, 444 u. K.
Moſel, Ignaz, Hofrat v., Mſchr., * 1. 4. 1772, † 8. 4. 1844 Wien. — Bk. — II |289.
Moſen, Jul., Dichter, 1803—67. — Brf. (1835—51), Bk. — I 495. II 124, |237.
Moſewius, Joh. Theod., Sä., * 25. 9. 1788 Königsberg, 1829 akad. Mdir. Breslau, † 15. 9. 58 Schaffhauſen. — Mt., Brf. (1835—43). — I 136, 400, 425.
Mozart, Wolfg. Amadeus, * 27. 1. 1756 Salzburg, † 5. 12. 91 Wien. — I (x, xiv), 5, 8, 9, 18, 26, 29, 32, 45, 47, 62, 102, 107, 109, 114, 116, 137, 138, 148, 158, 159, 162, 166—68, 172, 173, 183, 228, 229, 234, 245—47, 249, 276, 287, 311, 314, 321, |328| 333, 335, 338, 355, 363, 366, 370, 371, 373, 376, 378, 385, 386, 390, 395, 399, 405, 425, 426, 428, 461, 462, 471, 474, 492, 500—02. II 4, 11, 33, 38, 50, 51, 53, 54, 64, 75, 89, 97—99, 109, 119, 129, 157, 158, 161, 169, |175, 180, 201—04, 213, 234, 235, 245, 250, 278, 287, 288—90, 305, 307, 310, 344, 345, |378, 399, 438, 441, 447 u. K.
— Wolfg. Amadeus (Sohn des Vor.), * 26. 7. 1791 Wien, 1813 Mt. Lemberg. † 30. 7. 44 Karlsbad. — Brf. (1838), Dv. — I 183, 366, 370, 474. II 289, 310.
Mühling, Heinr. Jul., * 3. 7. 1810 Nordhauſen, † 10. 2. 80 Magdeburg a. Mdir. u. Org. — Mt., Brf. (1841—53). — ſ. K.
Müller, A. E., Komp., Mt., * 13. 9. 1767 Northeim, † 3. 12. 1817 Weimar a. Hofkpm. — II |209.
— Chriſtian Gottlieb, Komp., Bi., Mdir., * 6. 2. 1800 Niederoderwitz, † 29. 6. 63 a. Stadt-Mdir. i. Altenburg. — Brf. (1832—41), Lehrer v. K. Sch. — I 35 [dort aber irrtüml.: K. G.!], 70, 309, 316. II |391, 411, 416, 462 u. K.
— Friedrich, * 10. 12. 1786 Orlamünde, 35 Hofkpm. Rudolſtadt, † 12. 12. 71. — Mt., Brf. (1835—42). — ſ. K.
— G. W., Leipzig (jedenfalls iſt Müller, Ch. G. gemeint). Einen G. W. hat es zu dieſer Zeit nicht in Leipzig gegeben.
Müller, Gebrüder, in Braunſchweig, berühmte Quartettiſten. — I 161, 178.
— Karl Friedr., der älteſte der Brüder, * 11. 11. 1797 Braunſchweig, † 4. 4. 1873 Kpm. — I 467 [dort fälſchlich Ch. M.!].
— Robert, a. Schottland. — ſ. K.
— Wilh., Dichter, 1794—1827. — I 328, 416.
— Wolfgang (v. Königswinter), Dichter, * 5. 3. 1816 Königswinter, † 29. 6. 73 Köln. — Mt., Brf. (1838—51). — II |438 [dort irrtüml.: Wilh. M.!] u. L.
Müllner, A. G. A., Di., 1774—1829. — I (xii).
Murillo, ſpan. Maler, 1617—82. — I 506.
Muſäus, J. K. A., Schriftſt., 1735—87. — II 126.
„Muſikdirektor" (I 41 o.) = Pohlenz, Ch. A., ſ. d.
— d. Vereins" (II 235 m.) = Verhulſt, ſ. d.
Nägeli, H. G., Komp., * 16. 5. 1773, † 26. 12. 1836 Zürich. — Brf. (1835—37). — II 35.
Napoleon I (1769—1821). — I 14, 131, 132, 156, 424, 480. II 51, 128, |180, |393.
„Nanni" Petſch, Jugendbek. Sch.s in Zwickau. — I (xi, xii).
Naroſſy, N. — ſ. K.
Nathan, Adolph, 1839 jg. Komp. — ſ. K.
Nauenburg, Guſtav, Mſchr., * 20. 5. 1803 Halle, 32 Sä. u. Mt. daſ., † 6. 8. 75 Neugersdorf (Oberlauſitz). — Mt. („ng"), Brf. (1834—42), Dv. — II |356.
Naumann, Prof. Dr. Ernſt, * 15. 8. 1832 Freiberg, 1860—1906 Univ.-Mdir. Jena. — II |470.

Naumann, J. G., Komp., Mſchr., * 17. 4. 1741 Blaſewitz, † 23. 10. 1801 Dresden, Oberkpm. — I 373, 376.
Nehrlich, Wilh., Klar., wurde 1827 Kgl. Kammerv. Berlin. — I 508.
Neumann, H., Mil.-Mdir. Köln. — Brf. (1835—40). — ſ. K.
Nicolai, Guſt. Alex. Wilh., Komp., Mſchr., * 28. 5. 1795 Berlin, bis 1840 Auditeur i. Berlin. — Brf. (1834—43). — II ‖ 386 u. L.
— Otto, * 9. 6. 1810 Königsberg (1 Tag ſpäter alſo als Schumann), 33—36 Org. i. Rom, † 11. 5. 49 Hofkpm. Berlin. — Mt., Brf. (1834—44). — II 50, ‖ 409 u. K.
Nidezky, Thomas, Komp. i. Warſchau, 1800—1852. — II ‖ 315 u. L.
Nicks, Friedr., * 3. 2. 1845 Düſſeldorf, Prof. d. Muſ. i. Edinburg. — II ‖ 440.
Nieſt, Friedr. — ſ. K.
Nisle, J., * etwa 1785 Neuwied, 1836 in London, Mdir. — ſ. K.
Nohr, Chriſtian Friedr., Bi., * 7. 10. 1800 Langenſalza, † 5. 10. 75 a. Herzogl. Kpm. Meiningen. — Mt., Brf. (1834—35). — II ‖ 371 u. K.
Noren-Herzberg, G., Frau, 1910 Mſchr. i. Bonn. — I (XXIII) u. L.
Norman, Ludw., Komp., * 28. 8. 1831, † 28. 3. 85 Stockholm a. Kgl. Kpm. — II ‖ 470.
Notteboḥm, Martin Guſt., Muſikhiſt., * 12. 11. 1817 Lüdenſcheid, 40 Lpz., 46 Wien, † 29. 10. 82 Graz. — Brf. (1846—49), Dv. — II ‖ 438, ſ. a. K. u. L.
„Novalis" = Freih. F. v. Hardenberg, Dichter, 1772—1801. — II ‖ 270. 272.
Novelli, Komp. — II ‖ 324.
Novello, Klara Anaſtaſia, Sä., * 10. 1. 1818 London. — Brf. (1853). — I 377, [502].
Nowakowski, Joſeph, Pi., * 1800 Mniſzk (Polen), † 65 Warſchau. — I 309 u. K.
O'Donnel, Joh., Graf, † 1827 (?, Wien. — I 460. II ‖ 431.
— Karoline, Gräfin. — II ‖ 431.
Oelſchläger, Friedr., Org., * 1798 Stettin, † 1858 daſ. als Kantor u. Org. — ſ. K.
Oehlenſchläger, Adam, Di., 1779—1850. — II ‖ 420.
Oeſer, Adam Friedr., Maler, 1717—69, Dir. d. Kunſtak. Lpz. — II ‖ 422, 464.
Onslow, M. George, * 27. 7. 1794 Clermont, † 5. 10. 1853 Paris, L. a. Konſ. — I 245, 335, 338, 339, 341, 373, 395, 502. II 27, [315, ‖ 378 u. K.
Orginski, Graf v., * 1788 Warſchau, † 1831 Lithauen, Bi. — ſ. K.
Orlowski, Ant., Bi., * um 1811 Warſchau. — ſ. L.
Ortlepp, Ernſt, Di., Schr., * 1800 Droyßig b. Zeiß, etwa bis 36 i. Lpz., † 14. 6. 64. — Mt., („O"), Brf. (1833—38), Dv. — I (XVII). II [318, ‖ 424, 461 u. L.
Osborne, George Alexander, Pi., Paris, * 24. 9. 1806 Limerik (Irland), † 16. 11. 93 London. — ſ. K.
Oſſian, ſchott. Sä., 3. Jahrh. — I 46. II 159.
Otten, G. D., Mſchr., Hamburg. — Mt., Brf. (1838—49). — II ‖ 416 u. L.
Otto, Ernſt Julius, * 1. 9. 1804 Königſtein a. d. Elbe, † 5. 3. 77 Kantor a. d. Kreuzſchule z. Dresden. — Bt. — ſ. K.
— Franz, (Bruder des Vorigen), Sä., * 3. 6. 1809 Königſtein, † 30. 4. 42 Mannh. — Brf. (1833), Dv., Frd. — II 384, 466 u. L.
Ovid, röm. Di., 43 v. bis 17 n. Chr. — I 40.
Pacini, Giov., it. Opernkomp., 1796—1867. — II ‖ 385 u. K.
Paër, Fernando, it. Opernkomp., * 1. 6. 1771 Parma, † 3. 5. 1839 Paris. — I 136 u. K.
Paganini, Nicolo, Bi., * 27. 10. 1782 Genua, † 27. 5. 1840 Nizza. — Brf. (1838), Bt. — I 15, 27, 30, 194, 212, 213, 259, 440, 466—68, 479, 481. II 135, [212, 271, 286, 287, 315, 329, 351, 363, 367, 368, ‖ 366, 393, 395, 397, 398, 434, 436 u. K.

Paisiello, Giovanni, it. Opernkomp. 1741—1816. — I 137.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, it. Kirchenkomp., * 1526 (?) Palestrina, † 1594 Rom. — I 18, 300. II |337, 362.
Panofka, Heinrich, Mschr., Gl., Vi., * 3. 10. 1807 Breslau, lebte z. B. i. Leipzig. Paris, † 18. 11. 87 Florenz. — Mt., Brf. (1834—39), Bt. — II ‖377, 466.
Partzsch, Fr., i. Meißen, sp. Neudnitz. — Brf. (1835—51). — II ‖470 u. K.
Pasta, ital. Sä., 1798—1865. — II ‖387.
Payne, engl. Zeichner (um 1840). — II ‖442.
Pearson, Henri Hugh, Komp., Mschr., * 12. 4. 1816 Oxford, lebte in Dresden, Edinburg, Hamburg, † 28. 1. 73 Lpz. — II ‖448 u. K.
Pesadori, Antoinette geb. Pechwell, Pi., * 6. 3. 1799 Dresden, † 20. 9. 1834. — ſ. K.
Peters Verlag, Leipzig, vorh. Kühnel. — I 219, 401, [402], 402. II 34, 35, ‖397, 411.
Petrarca, it. Di., 1304—74. — II ‖198, 328.
Pfau, Karl Guſtav, Hornist a. Gwdhs. Lpz., * 27. 8. 1809, † 15. 5. 41. — I 509.
Pfeiffer, Freimund, Di., 1810—41. — I 65. II ‖377.
Pfundt, Ernſt Gotthold Benjamin, * 17. 6. 1806 Dommitzſch b. Torgau, erſt wie ſ. Vetter Frd. Wieck Theolog, 37 Pauker a. Gwdhs. Lpz., † 7. 12. 71. — Mt., Brf. (1849—51), Dv. — I 378. II [52], ‖442.
Philipp, Bernhard Eduard, * 10. 8. 1803 Raudnitz (Schleſien), Ml. Breslau, † 22. 1. 50 Chordir. Oppeln. — Brf. (1840). — ſ. K.
Philologen, verſchiedene, z. B. Gronow, Heinſius. — I (XVI).
Pielke, Karl, Tenoriſt, ſang z. B. 1840 i. Lpz. — II 45.
Pilzing, Frl. Wilhelmine, Sä., jg. Schweſter v. R. Sch.s Jugendfreund, des Ml. Frd. P. i. Zwickau. — I 266.
Pindar, gr. Di., † um 440. — I 375.
Pirkhert, Ed., Pi., * 24. 10. 1817, † 1864 a. Prof., Wien. — ſ. K.
Pixis, Joh. Peter, Pi., * 1788 Mannheim, 1825 Paris, 45 Baden-Baden, † 22. 12. 1874. — Dv. — ſ. K.
— Franzilla (eigentl. Franziska Göringer), Sä. (Adoptivtochter d. Vor.), * Dez. 1816 Lichtenthal b. Baden-Baden, Schülerin d. Malibran u. Sontag. — I 221, [266], 267, 282, [500]. II ‖[266], 267, 282, 283, 302, ‖422.
Platen, A., Graf v., Di., 1796—1835. — I 432.
Platner, Ernſt, Schriftſt., 1773—1855. — II ‖268, 388.
Plato, gr. Philoſoph. 430—348 v. Chr. — I (XXI), 211. II 24.
Pleyel, Ignaz, Komp., Verl., Pft.-Fabr., * 1757 Wien, † 1831 Paris. — I 124, 400.
— Kamilla, eigentl. Marie, geb. Moke (Schwiegertochter d. Vor.), Pi., * 4. 9. 1811 Paris, † 30. 3. 75 St. Josſe b. Brüſſel. — Bt. — I 444 f., 508.
Pocci, Franz, Graf v., * 7. 3. 1807, † 7. 5. 76 a. Oberſtkämmerer i. München. — ſ. K.
Podhorski, Frau, ſ. Comet.
Podlesky, Geſchwiſter Mariane, Franziska, Joſepha und Thekla (* 1764 Beraun, † 1852 Prag). — I 134. II ‖388, 389.
Pögner, Wilh. Chriſtian, Sä. i. Lpz., * 1807 Altſchönefeld b. Lpz., † 9. 9. 66. — Brf. (1836). — I 509. II 57.
Pohl, Joſeph, geb. in Schleſien, lebte um 1800 Breslau. — ſ. K.
— Dr. Rich., Mschr. („Hoplit"), * 12. 9. 1826 Lpz., † 17. 12. 96 Baden-Baden. — I (XXI).
Pohle, Chriſt Friedr., Dr. phil et mus., Klavierl. u. Krit. Lpz., * 1800, † 14. 10. 71. — II ‖316, ‖367, 462 u. K.
Pohlenz Chriſt. Aug., * 3. 7. 1790 Salgaſt (Niederlauſitz), Org. Thomaskirche, Dir. d. Singakademie, 1827—35 auch d. Gwdhs.-Konz. Lpz., † 10. 3. 43. — I 16, 267, 511.
Pollini, Giuſeppe Francesco, Pi., Komp., * 1763 Laybach, † 17. 9. 1846 Mailand. — ſ. K.

Portius, Magiſter i. Lpz., * 3. 5. 1797 Weißbach b. Zſchopau, 1817 Lehrer a. d. Ratsfreiſch. Lpz., † 4. 4. 62. — I 101. II ‖382—84.
Pott, Aug., Bi., * 7. 11. 1806, Kzm. Oldenburg, † 27. 8. 83 Graz. — Brf. (1835—50). — I 101. II ‖388, 472.
Potter, Cypriani, Pi., * 1792 London, 1825 Dir. d. Muſikſchule London, † 26. 9. 71. — I 245, 246 u. ſ.
Preußen, Kg. Wilh. IV. von. — II 8, ‖442.
— Kronprinzeſſin, Prinzeß Wilhelm, Prinzeß Friedrich von. — II ‖403.
— Louis Ferd. von, Prinz, Komp., * 18. 11. 1772, † 10. 10. 1806 b. Saalfeld. — I 248, II ‖197, 329.
Preyer, Gottfr., * 15. 3. 1807 Hausbrunnen (Öſterreich), † 9. 5. 1901 Wien, Org., L. a. Konſ. — II ‖427, 428 u. ſ.
Prinz, Joh. Rud., Harf. i. Lpz., * 1778 Seeſen (Braunſchweig), † 12. 7. 40. — II ‖235.
Proch, Heinr., * 22. 7. 1809 Böhm.-Leipa, † 18. 12. 78 Wien, Hofkpm. — I (XVIII). II ‖334 u. ſ.
Proche, Franz, Ml. i. Oels, Brieg, * um 1790 Doberney (Böhmen). — ſ. ſ.
Prölß, Mag. Adolph, Di., 1803—82. — I 485.
Prudent, Emile, Pi. i. Paris, * 3. 2. 1817 Angoulême, † 14. 5. 63. — ſ. ſ.
Prume, François, Vi., * 3. 6. 1816, † 14. 7. 49 Stavelot (Belgien). — I 466, 467, 508. II 139 u. ſ.
Quagliati, ital. Komp. um 1600. — ſ. ſ.
Queißer, Karl Traugott, * 11. 1. 1800 Döben b. Grimma, 27 Bratſchiſt, 30 Muſ. i. Gwdhs. Lpz., 41—46 Kzm. d. „Euterpe“ u. Stadt-Mdir. Lpz., † 12. 6. 46. — I 309, 311, 315, 317, 378, 380. 509. II 40.
Quilling, J. ſ. — ſ. ſ.
Quintilian, röm. Redner, 35 bis ca. 120. — II ‖316.
Radziwill, Fürſt Anton Heinr., * 13. 6. 1775 Wilna, Statth. d. Großhzt. Poſen, † 7. 4. 1833 Berlin. — ſ. ſ.
Raff, Joſ. Joachim, * 27. 5. 1822 Lachen (Schweiz), † 25. 6. 82 Frkf. a. M. a. Dir. d. Hochſchen Konſ. — ſ. ſ.
Raffael, ital. Maler, 1483—1520. — I 26, 108, 246, 487, 506. II ‖248.
„Rahel“ ſ. Varnhagen.
Ratemann, Louis, Pi., * um 1816 Bremen, 39 nach Newyork. — Mt., Brf. (1838), Dv. („Walt“). — I 115, 203, 302. II ‖281, 356.
„Raro“ = Schumann, Rob. (ſ. d.), auch Frdr. Wieck. — I 2. II ‖367 u. a.
Raſtrelli, Joſ., * 13. 4. 1799 Dresden, 1830 Hofkpm., † 15. 11. 42 Dresden. — ſ. ſ.
Raupach, Ernſt, Di., 1784—1852. — I (X), 313.
Ravina, Jean Henri, Pi., Komp., * 20. 5. 1818 Bordeaux, † 30. 9. 1906 Paris. — ſ. ſ.
Raymond, Eduard, * 27. 9. 1812 Breslau, erſt Vi., dann Kzdir. Breslau. — ſ. ſ.
Reber, N. H., * 1807 Mühlhauſen i. E., † 1880 Paris, Komp. — II 347 u. ſ.
Reicha, Anton, Komp., Mg., * 27. 2. 1770 Prag, 1817 L. a. Konſ. Paris, † 28. 5. 36. — I 253, 282.
Reichardt, „C“. (?), Komp. — II 139 u. ſ.
Reichel, Adolf, * 1817 Turſnitz (Weſtpreußen), 43—57 Paris, dann Dresden, † 4. 3. 96 Bern. — ſ. ſ.
Reinecke, Dr. Karl, Komp., Pi., * 23. 6. 1824 Altona, 61—95 Komp. a. Gewdhs. Lpz., Prof. a. Konſ., † 10. 3. 1910 Lpz. — Mt., Brf. (1841—53). Frd. — II ‖419.
Reinhold, Karl, Di., 1806—63. — Brf. (1840). II ‖342.
Reißiger, Karl Gottlob, * 31. 1. 1798 Belzig b. Wittenberg, 1826 Hofkpm. Dresden, † 7. 11. 59. — I 135, 145, 275, ‖348. II ‖403, 443, 468, 469 u. ſ.

Reißiger, Friedr. Aug., (Bruder d. Vor.), * 26. 7. 1809 Belzig, etwa 30—40 Lpz., 40—50 Kpm. Christiania, † 2. 3. 83 Frederikshald (Norwegen). — ſ. K.
Reißmann, Aug., Mſchr., Komp., * 14. 11. 1825 Frankenſtein (Schl.), † 1. 12. 1903 Berlin. — II 525 u. L.
Rellſtab, Heinr. Friedr. Ludw., Mſchr., Krit., Red., urſpr. Offizier, * 13. 4. 1799, † 27. 11. 1860 Berlin. — Mt., Brf. (1832—47). — I 180, 228, 235, 269, 270, 435. II 63, 216, 260, 365, 384, 393, 410, 429, 434, 450 f., 462 u. L.
Reuling, Wilh., * 22. 12. 1802 Darmſtadt, etwa 35—50 Hofkpm. Wien, † 20. 4. 79 München. — ſ. K.
Reuter, Dr. med. Moritz Emil, * 1802, † 52 Lpz. — Brf. (1838—53). Frd. — II 416.
Richault, Verleger i. Paris, 1780—1866. — II 440.
Richarz, Dr. med., 1854 Leiter d. Heilanſtalt Endenich. — I (xxi).
Richter, Ernſt Friedr. Eduard, * 24. 10. 1808 Großſchönau (Lauſitz), 43 L. am Konſ. Lpz., 68 Thomaskantor, † 9. 4. 79, Prof., Univerſitätsmdir. h. c. — Brf. (1841—42). — ſ. K.
Ricordi, Verlag in Mailand. — I 212, 213.
Riedl, Verl. Wien. — I 403.
Rieſſel, Amalie, (Tochter d. Folg.), Pi., * 1822 Flensbg. 40—42 Lpz., 50 verh. m. Kfm. Wage Hamburg, † 10. 8. 77. — Brf. (1837—41). — Wdm. (W. 32). — II 47.
— Wilh. Heinr., * 23. 10. 1792 Hoya (Hannover), 1817 Org. i. Flensbg, † 6. 2. 69. — Mt., Brf. (1837—41). — II 368 u. K.
Rieger, wohl: Gottfried, * 1764 i. öſt. Schleſien. † (?). — II 315.
Riem, Friedr. Wilh., * 17. 2. 1779 Kölleda, 1822 Domorg. Bremen, † 20. 4. 57. Brf. (1834). — I 136.
Riemann, Hugo Dr. mus. h. c., Mg., Mſchr., * 18. 7. 1849 Großmehlra b. Sondersh., ord. Prof. a. d. Univ. Lpz. — II 525 u. L.
Ries, Ferd., Pi., * 29. 11. 1784 Bonn, 1801—05 Schüler Beethovens, 34—36 ſtädt. Mdir. Aachen, † 13. 1. 38 Frankf. a. M. — Bt. — I 70, 134, 168, 319, 395, 436. II 37 u. K.
— Hubert, (Bruder d. Vor.), Vi., * 1. 4. 1802 Bonn, 26 Kgl. Kzm. Berlin, † 14. 9. 86. — Brf. (1847). — I 378.
Ries & Erler, Verl. Berlin. — II 363.
Rietz, Julius, Bc., * 28. 12. 1812 Berlin, 36—47 ſtädt. Mdir. Düſſeldf., 48 Kpm. Gwdhs. Leipz., 60 Hofkpm. Dresden, † 12. 9. 77. — Brf. (1841—51). — ſ. K.
Righini, V., Komp., * 22. 1. 1756, † 19. 8. 1812 Bologna. — I 373, 376.
Rind, Ch. H., Dr. phil. h. c., * 18. 2. 1770 Elgersbg., (Thür.), 1805 Org. in Darmſtadt, † 7. 8. 46. — ſ. K.
Ritter, K. G., Komp., Schr., * 1830 Narva, lebte ſp. i. Venedig, † (?), Schüler Schs. — II 434.
Rochlitz, Friedr., Joh., Mſchr., Di. Red., * 12. 2. 1769, † 16. 12. 1842 Lpz. Hofrat. — Bt. — I 324, 446. II 272, 389, 412, 423, 430, 431 u. K.
Rö. el, Eduard, * 1814 Wien, 43 Pi. i. London, Bruder v. Aug. Röckel i. Dres. — ſ. K.
R. haar, mittelalterlicher Lauteniſt. — I 63.
„Rob.“ = Schumann, Rob. — II 211.
Romberg, Andreas, Vi., * 27. 4. 1767 Vechta, † 10. 11. 1821 Gotha. — II 152.
— Bernhard, (Vetter d. Vor.), Vc., * 12. 11. 1767 Dinklage, 1815 Hofkpm. Gotha, † 13. 8. 41 Hamburg. — I 376 u. K.
Roſegger, P., Di., * 1843 Krieglach, lebte in Graz. — I (xxiii).
Roſen, Aug. Gilbert, * 21. 8. 1808 Göttingen, † 17. 1. 76 a. Obergerichtsdir. Detmold. — Brf. (1828—47), Stbfrd. — I (xvii). II 463.

Roſenhain, Jakob, Pi., * 2. 12. 1813 Mannheim, lebte lange i. Paris, † 21. 3. 94 Baden-Baden. — Brf. (1836—37). — ſ. K.
Roſenkranz, Karl Eduard, Klav. i. Lpz., † 1837. — II 441.
Roſſini, Gioachino Ant., * 29. 2. 1792 Peſaro, † 13. 11. 1868 Paſſy b. Paris. I 1, 25, 119, 127, 128, 137, 146, 221, 321, 373, 397, 408, 502, 505. II 14, 95, 201, 202, 324, 327, 376, 385 u. K. ✕ 162 !
Rouget de l'Iſle, 1760—1836. — ſ. K.
Rouſſeau, J., frz. Schriftſt., 1712—78. — II 388.
Rubini, G. B., ital. Ten. 1795—1854. — I 119 u. K.
Rubinſtein, Anton Gregor, Pi., * 28. 11. 1829 Wechwotynez bei Jaſſy, Konzertreiſen 62—67 z. B., auch Dir. d. Konſ. Petersbg., † 20. 11. 94 Peterhof a. Kaiſ. Ruſſ. Staatsrat. — ſ. K.
Ruckgaber, Joh., in Lemberg, Komp. — ſ. K.
Rückert, Friedr., Di., 1788—1866. — Mt., Brf. (1842), Wdn. (W. 65). — I 496. II 19, 42, 84, 85, 147, 443.
Rumohr, K. v., Kunſthiſt., 1785—1843. — I 29 u. 2.
Rummel, Chr., * 27. 11. 1787 Brückenſtadt (Bayern), 1815 Kpm. Wiesbaden, † 13. 2. 49 Hofkpm. — ſ. K.
Ruſt, Prof. Dr. Wilh., Mg., Komp., * 15. 8. 1822 Deſſau, 80 Thomaskantor, † 2. 5. 92. — II 441 u. 2.
Rußland, Großfürſtin Helene von. — II 404.
— Kaiſerin von. — I 228.
„Sabine" angen. Name. — I. 33.
Sacchini, Antonio, Kmp., * 23. 7. 1734 bei Neapel, † 8. 10. 86 Paris. — I 136 u. K.
„Sachkundige" (I 314 u.) = Beethoven.
Sachſe, Rudolf, * 1824, 37 Bi. a. Gwdhs. Lpz., † 17. 4. 48 a. 2. a. Konſ. — II 46.
Sachſen, König Friedr. Aug. II. von, reg. 1836—54. — II 48.
Sack, Theodor, 1837 Bc. i. Hamburg, ſpäter Stockholm. — Brf. (1842). — I 378.
Saint-Lubin, Léon de, * 5. 7. 1805 Turin, 30 Kzm. Berlin, † 13. 2. 50. — ſ. K.
Salieri, Antonio, Komp., * 19. 8. 1750 Legnano, † 7. 5. 1825 Wien. — I 363, 373, 376.
„Sängerin, beliebte" (I 483 o.) = Frl. Schlegel, ſ. d.
„Sängerin, engliſche" (I 502 o.) = Novello, Kl., ſ. d.
Saphir, Moriz Gottl., Di., Humoriſt, * 1795 Bereny, † 1858 Wien. — ſ. 2.
„Sara" = Kaskel, Sophie (ſ. a. d.).
Sarti, Giuſeppe, Opernkomp., * 28. 12. 1729 Faenza (Ital.), † 28. 7. 1802 Berlin. I 136. II 202, 203.
Scarlatti, Aleſſandro, * 1659 Trapani (Sizilien), † 1725 Neapel. Schrieb u. a. 115 Opern [nicht „200"]. — I 236. II 426.
— Domenico (Sohn d. Vor.), * 1685, † 1757 Neapel. — II 109 u. K.
Schad, Joſ., Pi., * 6. 3. 1812 Steinach (Bayern), † 4. 7. 79 Bordeaux. — ſ. K.
„Schaf, anonymes" (II 263 u.) = Fink (vgl. Anm. 1), ſ. d.
Schäfer, Nik. Dmitr., Bi. i. Petersbg. 1826. — I 378.
Schaff, Eiſenbahndir. i. Zwickau, † 1898 Dresden. — Jgfrd. I (VII).
Schäffer, Jul., * 28. 9. 1823 Krevese (Altmark), 69 Univ.-Mdir. Breslau, † 2. 1902. — Brf. (1847—48). — II 237, 470 u. K.
Schapler, Karl Jul., Bc., Mt., * 21. 8. 1811 Graudenz, lebte i. Magdebg., Wiesbaden, Thorn, † 20. 2. 86 Berlin. — Brf. (1844—52). — I 378. II 444 u. K.
Schauroth, ſ. Hill-Handley. — I 238.
Schefer, Leopold, Di. u. Novelliſt, * 1784, † 1862 Muskau (Niederlauſitz). — Brf. (1838—50). — ſ. K.

Schelble, Joh. Nep., Dir., Gesangl., * 16. 5. 1789 Hösingen (Schwarzwald), † 7. 8. 1837 Frankf. a. M. — II 446.
Schellenberg, Ernst Ludw., Schriftst. i. Weimar, * 16. 6. 1883. — I (XXIV).
Schenk, Joh., * 30. 11. 1753, † 29. 12. 1836 Wien, Komp. — II 445 u. 2.
Schicht, Joh. Gottfr., * 29. 9. 1753 Reichenau b. Zittau, 85 Dir. d. Gewandhauskonzerte u. 1810 Thomaskantor Lpz., † 16. 2. 1823. — II 208, 442.
Schiller, Friedr., Di., 1759—1805. — I (X), 45, 62, 66, 115, 134, 145, 146, 269, 294, 343, 368, 480. II 93, 175, 180, 197, 208, 313, 378, 388.
Schilling, Dr. ph. Gustav, Mschr., * 3. 11. 1805 Schwiegerhausen b. Hannover, erst Theolog, 30 Mt. i. Stuttgart, 39—42 Red. d. Jahrb. d. Nationalvereins, 57 n. Amerika, † 81 Nebraska. — Mt., Brf. (1835—39). — II 285, 290 ff., 374, 431—433, 468, 525 u. 2.
Schindler, Anton, * 1796 Medl b. Olmütz, 1835 Dom-Kpm. Aachen. — Mt., Brf. (1839—43), † 16. 1. 64 Bockenheim b. Frankf. — I 309. II 77, 439.
Schlegel, Louise, (später verh. mit Dr. H. Köster) Sä., * 22. 2. 1823 Lübeck, später Kammersä. i. Berlin. — I 377, 483. II 234, 235, 414, 436.
Schleinitz, Dr. H. K., Advokat, * 1802 Zschaitz b. Döbeln, † 1881 Leipzig. — Mt., Brf. (1834—44). — II 416.
Schlesinger, Moritz, Verleger, Paris, † 1864 Baden-Baden. — II 440, 442.
Schloß, Sophie, Sä., * 12. 12. 1822 Köln, seit 50 in Düsseldf. — Brf. (1841—50), Bt., Wbm. (W. 107). Trug zuerst Sch.s Lieder öffentl. vor. — I 483, 507, 509. II 38, 40, 41, 43—48, 52, 54, 56, 58, 59, 436.
Schmidbauer, 1839 Ten. i. Wien. — II 424.
Schmidt, Johanna geb. Wolff, Sä., * 28. 10. 1805 Krefeld, Gattin d. Kzm. G. Schmidt i. Halle, später Bremen. — I 377, 509.
— Maria (Christian) Heinrich, Sä., Mt., * 18. 2. 1809 Lübeck, 38—45 Lpz., † 3. 5. 70 Berlin. — Mt., Brf. (1839—47) Bt. — II 47, 58 u. 2.
— Frau, geb. Möllinger (Gattin des Vor.). — I 509.
Schmiedel, J. B., 1839 Dir. i. Wien. — II 424.
Schmitt, Aloys, Pi., Mt., * 26. 8. 1788 Erlenbach (Bayern), 1826 n. Frankf., † 25. 7. 66, s. Nachtr. 30, Noten. — Brf. (1841). — I 360. II 143, 237, 286 u. 2.
— Jakob (Bruder d. Vor.), Mt., * 2. 11. 1803 Obernburg (Bayern), † Juni 53 Hamburg. — II 286 u. 2.
Schnabel, Karl, * 2. 11. 1809, † 12. 5. 81 Breslau, Mt. a. Seminar. — Mt., Brf. (1836—46). — s. 2.
Schneider, Friedr. Joh. Christ., * 3. 1. 1786 Walthersdf. b. Zittau, 1821 Hofkpm. Dessau, † 23. 11. 53. — Mt., Brf. (1835—39). — I 70, 135, 434, 502, 509. II 158, 316, 468, 469 u. 2.
— Bernhard (Sohn d. Vor.), Bc. i. d. Hofkap. Dessau. — I 509.
— Joh. Julius, Pi., Org., Komp., * 6. 7. 1805, † 3. 4. 85 Berlin. — II (139) u. 2.
Schnorr von Carolsfeld, Hans, Maler, 1764—1841. — II 388, 389 u. 2.
Schnyder von Wartensee, Xavier, Mschr., Komp., * 16. 4. 1786 Luzern, † 27. 8. 1868 Frankf. a. M. — Brf. (1836). — II 468.
Schober (eigentl. Schoberlechner), Johann, † 79 a. Oberregisseur i. R. i. Wien. — II 446.
Scholz, W. E., Breslau, vorh. fürstl. Kpm. i. Slavenzitz (Schlesien). — Brf. (1837—41). — s. 2.
Schopenhauer, Johanna, Di., 1766—1838. — I 432.
Schornstein, E. Herm., Pi., * etwa 1811, † 20. 4. 82, Mdir. i. Elberfeld. — s. 2.
Schrattenholz, 1880 Mschr., Bi. i. Bonn — I (XXIII) u. 2.
Schrey, Karl, 1840 Rechtsanwalt i. Lpz. — Frd. — I (XVII).

Schröder-Devrient, Wilhelmine, Sä., * 6. 12. 1804 Hambg. † 26. 1. 60 Koburg. — Brf. (1844), Bt., Wdm. (W. 48). — I 23, 127, 231, 319, 480. II 46, 55, 59, 160, 201, 279, 350, 371, 411, 413, 436.
Schubart, Chriſtian Daniel, Di., 1739—91. — I 106, II 207.
Schubert, Ferd. Leberecht, * 04 Dürrenberg, lebte i. Lpz. — ſ. L.
— Frz. Peter, Komp., * 31. 1. 1797 Wien, † 19. 11. 1828 daſ. — B. ſg. Sch. ungemein verehrt. — I (XIII, XXI, 1, 5, 27, 42, 43, 46, 53, 58, 70, 85—93, 112, 119, 166, 249, 270, 327, 395, 399, 411, 425, 429, 430, 432, 440, 450, 452 f., 475, 496. II 58, 123, 145, 147, 159, 197, 239, 306, 336 f., 343, 415, 431 u. L.
— Ferd., (Bruder des Vorigen), 1794—1859. — Brf. (1835—51). — I 460, 461.
— Franz, Bt., * 22. 7. 1808, † 12. 4. 78 Dresden, Kgm. i. d. Kgl. Kapelle. — ſ. L.
Schuberth, Louis, Bt., * 18. 4. 1806 Magdeburg, Mdir. in Oldenburg, Riga, Petersburg, † Mai 60. — Brf. (1837—60). — I 135 u. L.
Schuberth & Co., Hamburg, Lpz., Verleger. — II (373), 374.
Schüler, Wilh. Immanuel, Bt., Sä., * 15. 6. 1793 Suhl (Thür.), † 18. 8. 1877 Rudolſtadt, fürſtl. Kammerſänger. — Mt., Brf. (1835—42). — ſ. L.
Schulz, Leipzig, Bratſchiſt, * 7. 7. 1817 Berlin. — II 54.
Schulze, Ernſt, Di., 1789—1807. — I (XV). II 177.
— Heinr. Benjam., * 6. 6. 1798 Merbau, 1833—65 Mdir. a. d. Kirchen i. Zwickau, † 29. 3. 66 Dresden. — Brf. (1843—50). — I 266. II 407, 408.

Schumann, Auguſt Friedr. Gottlob, Vater R. Sch.s, * 2. 3. 1773 Entſchütz b. Gera, 1808 Bchhldr. in Zwickau, † 10. 8. 26 daſ. — I (VIII f.). II 449 u. 2.
— Johanne Chriſtiane geb. Schnabel, Mutter R. Sch.s, * 28. 11. 1771 Zeiz, † 4. 2. 1836 Zwickau. — Brf. (1828—34). — I (VIII f.). II 368, 371, 382, 445.
Schumann, Robert Alexander, * 8. 6. 1810 Zwickau, ſtudierte 1828 Lpz., 1829 Heidelberg, 1830 Klavierſchüler F. Wiecks in Lpz., 1831 erſte Kompoſ. veröff., 1840 verh. mit Klara Wieck, 1844 Dresden, 1850 Düſſeldorf, † 29. 7. 56 Heilanſtalt Endenich b. Bonn. Davidsbündlernamen: „Euſebius“, „Floreſtan“, „Raro“. Andere Namen als Unterſchriften vgl. Inhaltsüberſicht A, Bd. I; ſ. auch K. u. L. Von der Angabe der vielen einzelnen Seiten für R. Sch. und ſeiner angenommenen Namen wurde abgeſehen.
— Klara geb. Wieck (ſ. d.), Gattin R. Sch.s, * 20. 5. 1896 Frankfurt. — II 360, 361, 363, 396, 398, 403, 406, 415, 443, ſ. a. K. u. L.
— Eduard, älteſter Bruder R. Sch.s, * 1797, † 6. 4. 1839, Buchhdlr. i. Zwickau. — Brf. (1834—36). — I (XVIII). II 190, 461, 465.
— Thereſe, geb. Semmel, deſſen Frau, * 1803 Gera, 41 verh. mit Stadtrat Fleiſcher i. Lpz., † 1887 Dresden. — Brf. (1829—39), Wdm. (W. 2). — II 190, 402, 474.
— Karl, zweiter Bruder R. Sch.s, * 12. 6. 1801, † 9. 4. 49, Buchdrucker u. Bchhdlr. i. Schneeberg. — Brf. (1830—49). — I (XVI, XVIII). II 194, 465.
— Roſalie geb. Illing, deſſen erſte Frau, * 1808 Schneeberg, † Okt. 1833. — Brf. (1829—33), Wdm. (W. 2). — II 191, 194, 377.
— Julius, * 9. 4. 1805, † 18. 11. 33, Bchhdlr. i. Zwickau. — Brf. (1828—32). — I (XVIII). II 195, 377.
— Emilie, geb. Lorenz, deſſen Frau, * 1810, † 1860 Schneeberg als Frau Uhlmann. — Brf. (1830—35). — I (X). II 195.
— Marie, erſte Tochter R. Sch.s, * 1. 9. 1841 Leipzig, lebt in Interlaken. — I (V). — Wdm. (W. 118).
— Ferdinand, Enkel R. Sch.s, (Sohn von deſſem drittem Sohne Ferdinand), lebt zu Studienzwecken in Berlin, * 3. 10. 1875 in Berlin. — II 449 u. 2.
— Alfred, Enkel Rob. Sch.s (Sohn von deſſen drittem Sohne Ferdinand), * 7. 1. 1877 Berlin, Lehrer am Gymnaſium i. Preuß.-Stargard. — I (IX, XIII) u. 2.

* * *

Schumann, Gust., Pi. i. Berlin, * 15. 3. 1815, † 16. 8. 89 Holdenstedt. — ſ. K.
— Walter, * 18. 3. 1882, Lehrer i. Lpz. — II |383, 474 u. L.
Schunke, Karl, Pi., * 1801 Magdeburg, 28 Paris, † 16. 12. 39. — ſ. K.
— Karl, Waldhornist, * 18. 3. 1809, † April 79 Berlin. — I |378.
— Ludwig, Pi., * 21. 12. 1810 Kassel, lebte in Paris, Stuttgart, Wien, Dresden, 33 n. Lpz., † 7. 12. 34. — Mitbegründer der N. Zt. f. M., Mt. („3“, beſter Frd. u. Dv., Wdm. (W. 7). — I 1, 62, 192, 193, 383, 446, 447, 480. II |274, 276, |377, 385, 395, 405, 421, 422, 429, 466 u. K.
Schuppanzigh, Ignaz, Vi., * 1776, † 2. 3. 1830 Wien. — I 249, 333.
Schuster, Bernh., Kpm., Neb., * 6. 3. 1870 Berlin. — ſ. L.
Schütz, Heinrich (?), Di., 1779–1844. — Frd. — I 473.
— Karl Friedr. Aug., Wechſelſenſal i. Lpz., † 1849. — II |234.
— Rudolf, * 1879 Lpz., z. Z. Sem.-Mſ. i. Zwickau. — II |399, 405.
Schweden, Kronprinz Oskar v., * 4. 7. 1799 Paris, 1844 König von Schweden (Oskar I), † 8. 7. 59, Großvater des gegenw. König Gustav V. — Brf. (1847–48), Wdm. (W. 61). — ſ. K.
Schwegler, A., Schriftſt. — II |433 u. L.
Schwenke (Schwende), Karl, * 7. 3. 1797 Hamburg, lebte meiſt im Ausland, zuletzt Wien, ſeit 1870 verſchollen. — ſ. K.
— Joh. Friedr., * 30. 4. 1792, † 28. 9. 1852 Hamburg, Organiſt. — Mt., Brf. (1834–35). — II |443.
„Schweſter, berühmte“ (II 332 u.) = Malibran, ſ. d.
Scott, Walter, ſchott. Romandichter, 1771–1832. — I 248, 422. II |180.
Scribe, frz. Dichter, 1791–1861. — I 147.
Sebald, Amalie. — II |470.
Sechter, Simon, * 11. 10. 1788 Friedberg (Böhmen), † 10. 9. 1867 Wien, Hoforganiſt, Prof. a. Konſ. — ſ. K.
Seidl, J. G., Di., 1804–75. — II 58, |239, 336.
— Dr. Arthur, Prof., Dramaturg, Mſchr. i. Lpz., * 8. 6. 63 München. — I (XXIII) u. L.
Senff, Bartholf, Verleger, Lpz., 1815–1900. — I (XX).
„Serpentin“ = Dv.-Name ſ. K. Banck (ſ. d.). — I 202, 203. II |283, |432, 467.
Sephine, Di., I 475.
Semmel, Thereſe, ſ. Schumann.
Seſſelmann, K., Sä. a. Darmſtadt, 1836 i. Lpz. — I 311.
Setti, Giovanni, Sä. a. Neapel, 1841 i. Lpz. — II 57.
Seyfried, Ignaz Xaver, Ritter v., Komp., Mſchr., * 15. 8. 1776, † 27. 8. 1841 Wien. — Mt., Brf. (1834–40), Bt. — I 66, 135, 164, 312, 393. II |315, |389, 390.
Seyler, Karl, * 1815 Ofen, 34 Schüler Seyfrieds, † Dez. 84 Gran als Prof. a. d. Muſikſchule. — ſ. K.
Shakeſpeare (1564–1616). — I (XIX, XXI), 37, 44, 45, 66, 84, 120, 127, 143, 146, 235, 245, 246, 259, 309, 313, 416, 424, 504. II 11, 115, 137, 155, |180, 265, 305, |371, 465.
Silbermann, Gottfried, Orgelbauer, * 14. 1. 1683 Frauenſtein (Sachſen), † 1753 Dresden. — I 505. II |209.
Simon, Prof. Dr. Heinrich, Schriftſt., * 4. 5. 1858 Berlin. — I (XXIV).
Simonin de Site, * um 1800 Marche (Luxemburg), † 26. 9. 72 Dinant (Belgien), Gutsbeſitzer. — Brf. (1838–40), Wdm. (W. 26). — II |394, 395, 463.
Sipp, Friedr. Rob., * 5. 7. 1806 Lpz., 26 Vi. a. Gwdhs., † um 70, 24–38 Kpm. d. „Euterpe“. — II |411.
Smithſon, Miß Harriet, Schauſpielerin, 1800–54, 1. Frau Berlioz'. — II |213, |450.

Sobolewski, J. F. Eduard, Mdir., Mſchr. („Festi"), * 1. 10. 1808 Königsberg, † 23. 5. 72 St. Louis (Amerika). — Mt. („Festi"), Brf. (1835—52), Dv. („Hahnbüchn"). — ſ. K.
Solbrig (wohl:) Paſtor S., um 1800 in Mülſen St. Jakob b. Zwickau. — I 180 [dort irrtüml.: Solbig!].
Sommerfeld, Karl Aug., Lpz., 1824 Mitbegr. d. „Euterpe". — II ‖411.
Sonnenberg, Di., 1779—1805. — II ‖214.
Sonnleithner, Dr. jur. Leopold v., Komp., 1797—1873, Advokat in Wien. — Brf. (1839—47). — I 394.
Sontag, Henriette G. W., (Gräfin Roſſi), Sä., * 13. 1. 1806 Koblenz, † 17. 6. 54 Mexiko. — I 377.
Sörgel, Friedr. Wilh., Bi., 1818—26 a. Gwdhs. Lpz., † 11. 6. 70 a. Kantor in Nordhauſen. — ſ. K.
Späth, Andreas, * 9. 10. 1792 Roſſach b. Koburg, Hofkpm. Koburg, † 1876 Gotha. — ſ. K.
Spitta, Dr. Philipp, Muſikhiſt., * 27. 12. 1841 Wachold, 71 Prof. Berlin, † 13. 4. 94 daſ. — I (XXIII). II ‖427 u. ö.
Spohr, Louis, * 5. 4. 1784 Braunſchweig, 1822 Hofkpm., 47 General-Mdir. Kaſſel, † 22. 10. 59. — Mt., Brf. (1837—53). — I 24, 62, 70, 93, 103, 116, 118, 135, 145, 171, 220, 262, 264, 311, 313, 321, 338, 341, 373, 374, 378, [397], 421, 427, 428, 431, 490, 502. II 38, 45, 89, 92, 95, 127, 145, 158, [197, 222, 234, 257, 265, 286, [337], 351, ‖377, 389, 442, 443, 461, 468, 469, 472, ſ. a. K. u. ö.
Sponholz, Adolph Heinr., * 12. 3. 1803 Roſtock, Domorg. — Brf. (1852). — II 236 u. ö.
Spontini, Gaspare Luigi Pacifico, * 14. 11. 1774 Majolati (Italien), 1820—42 General-Mdir. i. Berlin, † 14. 1. 51 Majolati als päpſtl. Graf v. St. Andrea. — Mt., Brf. (1835—38). — I 135, 345, 373, 507. II 161, [315, 329 u. ö.
Stael, Frau v., [ez. Schriftſt. 1766—1817. — I 14. II ‖313, ‖376.
Stafford, engl. Mſchr. — II ‖381 u. ö.
Stamaty, Camille Marie, Pi., * 13. 3. 1811 Rom, 28 Beamter Paris, 36 Lpz., dann Paris, † 19. 4. 70. — Brf. (1836—40). — I 309 u. ö.
Stegmayer, Ferd., * 25. 8. 1803 Wien, Mdir. i. Wien, Paris, Lpz., Bremen, † 6. 5. 63 Wien, L. a. Konſ. — Dv. — I [23]. II [261, ‖459 u. ö.
Steibelt, Daniel, Pi., Komp., * 1765 Berlin, † 20. 9. 1823 Petersburg. — ſ. K.
Stein, Theodor, Pi., * 1819 Altona, Konzertreiſe als Kind, um 40 n. Reval, 72 L. a. Konſ. Peterbg., † 9. 3. 93. — I 7 f.
„Stein, K." ſ. Keferſtein.
Stein, J. Andr., 1728—92, Klavierbauer in Augsburg, Schüler Silbermanns. — II [205, 209.
Steinheim, um 1840 Dr. med. i. Altona. — I 469. II 3.
Sterne, Laurence, Schriftſt. („Yorik"), 1713—68. — I 172, 237, 240.
Stern, Julius, Bi., Mt., * 8. 8. 1820 Breslau, † 27. 2. 83 Berlin, Prof. a. ſeinem Konſ. — Mt., Brf. (1838—54). — ſ. K.
Stieglitz, Heinr., Di., 1801—50. — I 270, 271, 432.
Stöber, Ch., Pi., Komp., um 1800 Peterbg. — ſ. K.
Stöckhardt, Dr. Robert, Petersbg., Mſchr. — Mt., Brf. (1842—44), Dv. — ſ. K.
Stocks, J., Komp. — ſ. K.
Stolze, Heinr. Wilh., * 1. 1. 1801 Erfurt, 29 Org. i. Celle, † 12. 6. 68. — Mt., Brf. (1834—39). — ſ. K.
Stör, Karl, Bi., * 1814 Stolberg, † 1889 Weimar. — I [509].
Strackerjan, Paul Friedr. Aug., * 24. 9. 1823 Jever, † 5. 1. 91 Oldenburg, als Oberſtleutnant z. D. — Brf. (1851—53). — I (XX).

Strauß, Joh., (Vater), * 14. 3. 1804, † 25. 9. 49 Wien. — I (XVIII), 230, 240, 253, 257, 337, 340, 390, 453. II 25, |247, |324, 326?), |399, 428.
— Joseph, Komp., * 1793 Brünn, Hoftpm. Karlsruhe, † 2. 12. 1866. — Mt., Brf. (1836—53). — I 136. II (324, 326?), |443, 472 u. L.
Streicher, Joh. Andreas, * 13. 12. 1761, † 25. 5. 1833 Wien, Klavierbauer, Jugendfreund Schillers. — II |274.
— Nanette, geb. Stein, Gattin d. Vor. 1769—1833. — II |209.
Striegel, Joh. Friedr., Tromp. a. Gwdhs. Lpz., * 29. 3. 1788, † 17. 8. 1851 Lpz. a. Türmer zu St. Nikolai. — Bt. — I |291. II |408.
Strube, Christian Heinr., * 2. 1. 1803 Hayn (Braunschweig), Org. i. Wolfenbüttel, † 25. 11. 52. — ſ. L.
Stunz, Jos. Hartmann, * 25. 7. 1793 Basel, 1856 Hoftpm. i. München, † 18. 6. 1859. Brf. (1834). — ſ. L.
Sue, Eugèn, frz. Romandi., 1804—59. — I 138, 358.
Swift, Jonathan, irischer Satiriker, 1667—1745. — I 430.
Swoboda, H., böhm. Di., * 1837. — I 274.
Szymanowska, Maria, geb. Wolowska, Pi., * 1790 Warschau, † 24. 7. 1832 Petersburg. — II. |205, 262, |396 u. L.
Tadolini G., * 1793, † 1872 Bologna, Chordir. i. Paris. — ſ. L.
Täglichsbeck, Thomas, Vi., * 31. 12. 1799, Ansbach, 1827—48 Hohenzoll.-Hech. Kpm., † 5. 10. 67 Baden-Baden, Brf. (1843), Frd. — ſ. L.
Taglioni, Marie, ber. Tänzerin, 1804—84. — I 297.
Taubert, Wilh. Karl Gottfr., * 23. 3. 1811 Berlin, 42. Hoftpm. daſ., † 7. 1. 91. — Brf. (1837—50), Dv. — I 400. II 63, 107 u. L.
Taſſo, it. Di., 1493—1569. — II |198 f.
Tedesco, Ignaz Amadeus, Pi., * 1817 Prag, † 1882 Odeſſa. — ſ. L.
Tegnér, Eſias, ſchwed. Di., 1782—1846. — I |270.
Telemann, Georg Philipp, Komp., * 1681 Magdeburg, † 1767 Hamburg, Kpm. Freund J. S. Bachs. — I 328.
Tenier, Dav. d. J., holl. Maler, 1610—90. — I 108.
Thalberg, Sigismund, Pi., * 7. 1. 1812 Genf, 3. 9. 1. Konzertreiſe i. Deutſchland, † 26. 4. 71 bei Neapel. — Brf. (1838), Bt. — I 155, 197, 283, 365, 370, 409, 452, 453, 481, 499. II 15, 17, 19, 20, 26, 68, 139, |223, 233, 240, 244, 245, 251, 253, 255, 326, 334, |394, 395, 399, 425 u. L.
Thibaut, Anton Friedr. Justus, Dr., Prof. d. Rechte i. Heidelberg, Lehrer Sch.s, auch Mſchr., * 4. 1. 1772 Hameln, † 28. 3. 1840. — I 126. II 167, 352, |378 u. 2.
Thierſch, F. W., Philolog, 1784—1860. — I (X).
Thomas, Charles Louis Ambroiſe, * 5. 8. 1811 Metz, 71 Dir. d. Konſ. Paris, † 12. 2. 96. — ſ. L.
Thorwaldſen, dän. Bildhauer, 1770—1844. — I 62, 134.
Thukydides, griech. Hiſt., um 460—396 v. Chr. — I 262.
Tichatſchek, Joſeph Aloys, Sä., * 1807 Oberwedeldorf (Böhmen), 37 a. Dresdner Hofoper, † 18. 1. 86. — II 160.
Tieck, Ludw., Di., 1773—1853. — I 143. II 148, |235.
Tiebſen, Otto, * 13. 10. 1817 Danzig, Ml. i. Berlin, † 15. 5. 49. — ſ. L.
Tiſcher, Dr. Gerhard, Mſchr., Red. * 10. 11. 1877 Lübnitz (Brandenburg), Dozent in Köln, (Rhein. Muſ.-Ztg.) — II |410, 434 u. 2.
Titl, A. E., Komp., 1809 Pernſtein (Mähren), † 82 a. Kpm. i. Wien. — II |315.
Tizian, it. Maler, 1477—1576. — I 119.
„Tochter, gefeierte" (I 500 o) = Franzilla Pixis, ſ. d.
Tomaſchek, Wenzel Joh., * 17. 4. 1774 Skutſch (Böhm.), Pi, Ml., Prag, † 3. 4. 1850. — Brf. (1834), Bt. — I 286, 406, 504. II |315 u. L.

Töpken, Alb. Theodor, Dr. jur., * 1807 Bremen, Rechtsanwalt das., † 29. 1. 80. — Mt. („pk"), Brf. (1833—53), Dv. — II ‖377, 384, 462, 465.
Toskana, Erzherzog von. — II |203.
Traëtta, Tommaſo, Opernkmp., * 1727 Neapel, † 1779 Venedig. — I 136.
Treffz, Henriette, ehemal. Gattin v. Joh. Strauß (Sohn), † April 1878 Hietzing b. Wien. — I 509.
Tretbar, F., um 1840 Klarinettiſt i. Braunſchweig. — I 508.
Trieſt, Heinr. Wilh., * 1810, Org. i. Stettin, † 23. 12. 85. — Brf. (1836—42). ſ. K.
Tropus, K., Schrft. i. Lpz. um 1840. — Dv. — ſ. L.
Truhn, Friedr. Hieronymus, * 14. 11. 1811 Elbing, Kpm. i. Danzig, Elbing, Krit. i. Berlin, † 30. 4. 86. — Mt., Brf. (1836—42), Dv. — II. |357, ‖425 ſ. a. K. u. L.
Trutſchel, A. L. E., * 27. 7. 1787 Gräfenau (Thür.), 1823 Org. i. Roſtock, † 12. 1. 69. — ſ. K.
Tuczek, Leopoldine, Sä., * 1821, † 1883 Wien. — II ‖424.
Türk, D. G., Komp., Theoret., * 10. 8. 1750 Claußnitz b. Chemnitz, † 26. 8. 1813 Halle. — I 40. II 375 u. L.
Türke, Otto, Org., * 7. 2. 1832 Oberlungwitz, † 31. 10. 97 Zwickau. — II ‖408.
Uhland, Ludw., Di., 1787—1862. — I 270, 272, 416, 432, 494, 495. II 147, ‖471, 494, 495.
Uhlrich, Karl Wilh., Bi., * 10. 4. 1815 Lpz., 30 Gwdhs. Lpz., 47 Hofthm. i. Sondershauſen, † 26. 11. 74 Stendal. — I |120|, 309, 311, 317, 378, 380, 509. II. 38, |235, ‖386, 416.
Umlauf, Michael, Operndir., * 1781, † 1842 Wien. — II ‖389, 390.
Vanhal (Wanhal), Joh. Baptiſt, Komp., * 1739 Nechanitz (Böhmen), † 1813 Wien. I 124, 300, 306, 400.
Varnhagen, Rahel, geb. Levin, Di., 1771—1833. — II |333.
Veit, Wenzel Heinr., * 19. 1. 1806 Czepnitz (Böhmen), † 16. 2. 64 a. Gerichtspräſident in Leitmeritz. — ſ. K.
Verlohren, Heinr. Aug., Mil.-Schriftſt., † 1905 als Sächſ. Oberſt a. D. in Radebeul b. Dresden. — II ‖407.
Verhulſt, Johannes Joſ. Herm., * 19. 3. 1816 Haag, 38—42 Lpz., † 17. 1. 91 Hofmdir. i. Haag. — Brf. (1839—53), Dv., Wdm. (Z. 52). — I 419. II 158, |234, |235|, ‖411, 443 u. K.
Vesque von Püttlingen, Dr. jur., Joh. Freiherr, * 23. 7. 1803 Opola (Polen), Geh. Rat, Wien, Präſ. d. Geſellſchaft d. Muſikfrde., † 29. 10. 83. Als Komponiſt „J. Hoven". — Brf. (1838—53). — I (XVIII) u. K.
Viardot-Garcia ſ. Garcia.
Vieuxtemps, Henri, Bi., * 20. 2. 1820 Verviers (Belgien), † 6. 6. 81 Muſtapha (Algier). — I 14, 467 u. K.
„Violinſpieler a. Weimar" (I 509 o.) = Stör, ſ. d.
Viotti, Giov. Battiſta, Komp., Bi., * 1753 b. Vercelli, † 1824 London. — ſ. K.
Vogl, Joh., Di., 1802—66. — II |239.
Vogler, Georg Joſ., Abt, Komp., Org., * 1749, † 1814 Darmſtadt. — I 373, 376. II ‖420 u. K.
Voigt, Karl, * 26. 11. 1805 Naumburg, Kfm. i. Lpz., † 15. 6. 81. — Brf. (1843—54), Frd. — I (XX), 17, [446—48]. II ‖370, 402, 429, 430 u. L.
— Henriette geb. Kunze (deſſen 1. Gattin), * 24. 11. 1808, † 15. 10. 39 Lpz. — Brf. (1838—42), Frd., Wdm. (Z. 22). — I 96, 324, 446. II ‖370, 377, 382, 400, 401, [412], 429, 430, 431, 443, 457, 464.
— Frl. (Tochter). I [446]. II ‖430.

Vollhardt, Emil Reinhard, Komp., Dir., * 16. 10. 1858 Seifersdorf b. Geithain (Sachſen), ſeit 1886 Kantor a. d. Marienkirche Zwickau, Kgl. Mdir. — II |408.
Vollert, A., † 1857 a. Gerichtsamtmann i. ſ. Vaterſtadt Glauchau. — Igbſrd. — I (VIII).
Vollweiler, Karl, Pi., * 13. 1. 1813 Offenbach, † 27. 1. 48 Heidelberg. — ſ. K.
Voltaire, frz. Schriftſt., 1694—1778. — I 233, 365.
Voß, Karl, Pi., * 20. 9. 1815 Schmarſow (Pommern), † 29. 8. 82 Verona. — ſ. K.
Wade, Klavierbauer in Wien. — II |209.
Wackernagel, |Phil.|, Di., 1800—77. — II |246.
Wagner, Richard, * 22. 5. 1813 Leipzig, † 13. 2. 83 Venedig. — Mt. (auch unter R. W. od. „Valentino"), Brſ. (1842—48), Bt. I (VII). II 162. |499 u. K.
— Johanna (Nichte des Vorigen), Sä., * 13. 10. 1828 bei Hannover, ſ. B. 44 Dresden, 51 Berlin, 59 Frau Jachmann-Wagner, † 16. 10. 94 Würzburg. — II 160.
— Ernſt, Di., 1769—1812. — I 74.
Walſegg, Graf in Steiermark, † um 1838. — II |289, |467.
„Walt" = Rackemann, ſ. d.
Walther v. d. Vogelweide, Di., um 1160—1230. — I 494.
Wasielewski, Wilh. Joſ. v., Bi., Mſchr., * 17. 6. 1822 Gr.-Laasen b. Danzig, † 13. 12. 96 Sondershauſen, Kgl. Mdir. — Brſ. (1842—53), Frd., Wdm. (W. 113). — I (XXIII). II |385, 399, 434, 457, 449 u. ö.
Webenau ſ. Baroni-Cavalcabo, Julie.
Weber, Karl Maria, Freiherr v., Komp., * 18. 12. 1786 Eutin, 1816 Hofkpm. Dresden, † 5. 6. 26 London. — I (VIII), 1, 9, 92, 110, 114, 116, 119, 123, 124, 145, 172, 177, 281, 283, 305, 310, 311, 313, 321, 373, 375, 376, 379, 395, 396, 397, 414, 416, 445, 446, 490, 502. II 38, 45, 59, 84, 85, 95, 147, 160, |224, 235, 258, 285, 324, |326|, 338, |401, 409, 412, 447, ſ. a. K. u. ö.
— Karoline v., geb. Brand (Gattin d. Vor.), Sä., * 1794 Bonn, † 22. 2. 52 Dresden. — II |447.
— Karl Philipp Max Maria v. (Sohn der Vor.), Ingenieur, * 25. 4. 1822 Dresden, † 18. 4. 81 Berlin als Geh. Rat. — Brſ. (1852). — II |447.
— Ernſt, Ml. i. Stargard (Pommern). — Mt., Brſ. (1834—40). — ſ. K.
— Friedrich, Dr. med., Arzt, * 1808 Trieſt, ſeit 1837 in London. — Brſ. (1840), Wdm. (W. 35), Elfrd. — I (XVII).
— Friedr. Dionys, * 9. 10. 1766 Welchau (Böhmen), † 25. 10. 1842, Dir. d. Konſ. Prag. — I 135. II |326| u. K.
— F. Anton. — ſ. K.
— Gottfried, Dr. jur et phil., Komp., Mſchr., Red. d. „Cäcilia", * 1. 3. 1779 Freinsheim b. Mannheim, Generalſtaatsprokurator i. Darmſtadt, † 12. 9. 39 Kreuznach. — Brſ. (1834—53). — II |216, 289, |326|, |384, 450 u. ö.
„Wedel, Dorfküſter" = Zuccalmaglio (ſ. a. d.). — I (XVIII), 31, 136, 140, 158, 389, 506. II |373, 374, 390, 392, 395, 409, 419.
Weigl, Joſ., * 28. 3. 1766 Eiſenſtadt, † 3. 2. 1846 Wien a. Vize-Hofkpm. — II |389.
Weinhold, Frl., Sä. a. Braunſchweig. — II |385.
Weiske, Karl Gottlob, Sä., * 1803, † 25. 4. 72 Lpz. — I 509. II 45.
Weißenborn, Friedr. Ludw., * 1815, 35—57 Fag. a. Gwdhs. Lpz., † 4. 2. 62. — Brſ. (1848—50). — II 57, |235.
Wenzel, Eduard, Pi., Ml., * 28. 7. 1805 Munſtorf (Hannover), † 15. 10. 84 a. Hannov. Hofpi. — ſ. K.
— Ernſt Ferd., Ml. i. Lpz., * 25. 1. 1808 Waldorf b. Löbau, † 16. 8. 80 Köſen. — Mt., Brſ. (1837—50), Dv. — I |108|. II |463.

Werner, Geſchwiſter Auguſte u. Emma, i. Lpz. — I 315, 377. II 234.
— J. Gottlob, * 1777 Hoyer (Sachſen), † 19. 7. 1822 a. Domorg. i. Merſeburg. — II 208.
— Zach., Di., 1768—1823. — I (XII).
Werſchall, F., Bi., * 1798, † 1845 Kopenhagen, L. v. Gade u. Ole Bull. — II 157.
Weyſe, Chriſtoph Ernſt Friedr., Pi., Komp., * 5. 3. 1774 Altona, † 4. 10. 1842 Prof. d. Muſ. i. Kopenhagen. — I 135, 360. II 157 u. L.
Whiſtling, Karl W., Verl. i. Lpz. — Brf. (1836—53). — II 411 u. L.
Wichmann, Herm., auch Mſchr., * 24. 10. 1824 Berlin. — ſ. L.
Wied, Friedr., * 28. 8. 1785 Preßſch b. Torgau, lebte bis 1840 in Lpz., dann in Dresden, † 6. 10. 73 Loſchwitz. — Mt. („4", „14"), Brf. (1829—45), L., ſpäter Schwiegervater R. Sch.s, Dv., Vdm. (W. 5, erſter Druck). — I (XVI), [208], [481]. II [274], 276, 287, [365, 367, 368, 372, 385, 400, 406, 421, 435, 461—63, 466, 467, 470, ſ. L. u. L.
— Klara Joſephine (Tochter d. Vor.), * 13. 9. 1819 Lpz., mit R. Sch. verheiratet 12. 9. 40, ſ. Schumann, Klara. — Brf. (ſ. „Jugendbriefe" L.), Vdm. (W. 11 u. 25), Dv. („Zilia", „Chiara", ſ. d., bzw. auch „Beda", ſ. d. — I 20, 21, 55, 115, 116, 119, 178, 248, 299, 327, 366, 378. II 207, 261—63, 266, 270, 287 f., 315, 328, 349 f., 355 f., 356, [367, 368, 371, 374, 384, 395, 400—403, 406, 415, 417, 421, 422, 424, 427, 429, 432, [436], 437, 440, 448, 451, 461—64, 467, 468, 474.
Wiede, Alfred, Bergrat i. Weißenborn b. Zwickau, * 11. 7. 1864. Beſitzt eine ſehr anſehnliche Sammlung von Schumann-Autographen, Förderer d. Schumann-muſeums. — II [435, 463.
Wiedebein, Gottlob, * 21. 7. 1779 Eilenſtedt b. Halberſtadt, Kpm. Braunſchweig, † 17. 4. 1854. — Mt., Brf. (1828—40). — I (XV), 119.
Wiegand, Osmar, aus Kaſſel. 1840 „jung. Komp.". — ſ. L.
Wielhorsky, Joſ., Graf v., * 1787 Wolhynien, † 9. 9. 1856 Moskau. — Brf. (1844—45), Vdm. (W. 47). — ſ. L.
„Wiener Zeichner" (I 481 o.) = jedenfalls Kriehuber.
Wieſe, S., Schriftſt., Wien. — II 317.
Wieſt, Dr. Friedr., Mſchr., Red., * 1813 Wien, 38 Lpz., [„Eiſenbahn" vorübergehend], † 1. 6. 47 Wien. — II 414.
Wigand, Georg, Verl. i. Lpz. — I (XX).
Wilmanſon, Joh., † 1800 als Org. i. Stockholm. — II 290 u. L.
Wild, Irene, Schriftſt., Berlin (?). — I (XXIII) u. 2.
Wilhelm, Karl, * 5. 9. 1815, † 26. 8. 73 Schmallalden, 40—65 Dir. i. Krefeld, Kgl. Mdir., 54 Komp. d. „Wacht am Rhein". — ſ. L.
Willmers, Heinr. Rud., Pi., * 31. 10. 1821 Berlin, † 24. 8. 78 Wien. — Mt., Brf. (1837—44). — I 433. II 357, 428 u. L.
Wilſing, Daniel Friedr. Eduard, * 21. 10. 1809 Hörde, 34 Berlin, † 2. 5. 93. — Bt. — II 470 u. L.
Winkler, Karl Angelus, B., Pi., Mt., * 1787, † 15. 12. 1845 Peſt. — ſ. L.
Wintler, Karl („Theod. Hell"), Di., * 1775 Waldenburg, † 1856 Dresden, Vize-Dir. d. Kgl. Kapelle u. d. Hoftheaters. — Brf. (1836—49). — Bt. — I (XII). II 412.
Winter, Eduard, 1833—35 u. 1838 Bc. a. Gwdhs. Lpz. — II 235.
Witt, L. F., * 1771, † 1837 Würzburg a. Kpm. — ſ. L.
Wittmann, Karl, * 1810 Wien, 36 Bc. a. Gwdhs. Lpz., † 17. 10. 60. — I 510. II 54, 57 u. L.
Wolf, J. Louis, Pi., Bi., * 1804 Frankfurt a. M., † 6. 8. 59. Wien. — ſ. L.

Wolf, Leo, Sidfrd. Heidelberg. — I (XVII).
Wolff, Eduard, Pi., * 15. 9. 1816 Warſchau, 35 Paris, † 16. 10. 80. — Brf. (1837). — ſ. K.
Wolffs (Keller) i. Lpz. — II 271.
Wolff, Dr. Oskar Ludw. Bernh., Di., (1799—1851), Prof. d. n. Spr. i. Jena. — II 246, 432 u. ö.
Wolfram, Joſ., Opernkomp., * 1789 Dobrzau (Bö.), † 1839 Teplitz a. Bürgermeiſter. — I 145.
Wranfmoor, engl. Zeichner, um 1840. — II 442.
Württemberg, König Wilh. I von, reg. 1816—64. II 125.
Wiſſehrd, Frhr. v., Wien, † 1827. — II 431.
Wyſocki, G. N. — ſ. K.
„Yorik" ſ. Sterne.
Zelter, Karl Friedr., Komp., * 11. 12. 1758 Petzow a. d. Havel, 1800 Dir. d. Berl. Singakademie, 09 Prof. a. d. Akademie, † 15. 5. 32. — I 105, 161, 262, 314, 403, 492. II 275, 329, 370, 421.
Zeune, Dr. A., Di. — II 99.
„Zilia" = Klara Wieck, ſ. d. — I 121, 201—03. II 269, 281.
Zimmermann, S. A., Pi., Komp., Ml., Mdir. i. Mannheim. — ſ. K.
Zingarelli, Nicolo Ant., it. Kirchen- u. Opernkomp., 1752—1837. — ſ. K.
Zöllner, Karl Friedr., Dirig., * 17. 3. 1800 Mittelhauſen (Weimar), † 25. 9. 60 Lpz. — II 56 u. ö.
— Karl Heinr., Pi., Org., * 5. 5. 1792 Oels, † 2. 7. 1836 Wandsbeck. — Brf. (1834—35). — ſ. K.
Zuccalmaglio, Ant. Wilh. v., Mſchr., * 12. 4. 1805 Waldbroel, † 23. 3. 69 Nachradt i. Weſtf. — Mt. („Wedel" od. „Waldbrühl"), Dv. („Diamond"), Brf. (1835—44). — I (XVIII). II 185, 373, 391, 393, 395, 401, 419, 465, 468, ſ. a. Wedel u. ö.

Anhang.

Verzeichnis der veröffentlichten Kompoſitionen Robert Schumanns.

Vorbemerkung.

Das Verzeichnis kann nur eine kurze Überſicht ſein. Genaueres über die vollſtändigen bzw. urſprünglichen Titel, ferner über die genaue Beſetzung, über die weiteren Verleger und Ausgaben, die Zeit der Kompoſition pp. bietet das »Literariſche Verzeichnis der Tonwerke R. Schumanns« von A. Dörffel, Lpz. 1871 (als Beilage zum 1. Jahrgang des »Muſikaliſchen Wochenblattes« erſchienen).

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erſcheinungsjahr (Kompoſitionszeit)
1	»Abegg«-Variationen . .	für Pfte.	Kiſtner, Lpz. 1832 (1830).
2	»Papillons«	„ „	„ „ 1840 (1829, 1831).
3	Stud. n. Paganinis Kapric.	„ „	Hofmeiſter, Lpz. 1832 (1832).
4	»Intermezzi«	„ „	„ „ 1833 (1832).
5	Impr. ü. e. Thema v. Kl. Wieck	„ „	„ „ 1833 (urſpr. Schnee-Frieſe, Lpz. 1838 (1837). [berg.).
6	»Davidsbündlertänze« . .	„ „	Hofmeiſter, Lpz. 1834 (1830, 1833).
7	Toccata	„ „	Frieſe, Lpz. 1835 (1831).
8	Allegro	„ „	„ „ 1837 (1834/35).
9	»Karneval«	„ „	Hofmeiſter, Lpz. 1835 (1833).
10	Konzertetüden n. Paganini	„ „	Kiſtner, Lpz. 1836 (1833/35).
11	Sonate in fis	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1838 (1837).
12	Phantaſieſtücke	„ „	Haslinger, Wien 1837 (1834).
13	Symphon. Etüden	„ „	„ „ 1836 (1835).
14	Gr. Sonate (Konz. o. Orch.)	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1839 (1838).
15	»Kinderſzenen«	„ „	Haslinger, Wien 1839 (1838).
16	»Kreisleriana«	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1839 (1836).
17	Phantaſie	„ „	Spina (Mechetti), Wien 1839 (1839).
18	»Arabeske«	„ „	„ „ „ 1839 (1839).
19	»Blumenſtück«	„ „	„ „ „ 1839 (1839).
20	»Humoreske«	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1839 (1838).
21	»Novelletten«	„ „	„ „ „ 1839 (1833, 35).
22	Sonate in g	„ „	Spina (Mechetti), Wien 1840 (1839).
23	»Nachtſtücke«	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1840 (1840).
24	Liederkreis v. Heine . . .	„ Sologeſ.	Kiſtner, Lpz. 1840 (1840).
25	»Myrten«, 4 Hefte . . .	„ „	Spina (Mechetti), Wien 1839 (1839).
26	»Faſchingsſchwank« . . .	„ Pfte.	

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erscheinungsjahr (Kompositionszeit)
27	Lieder u. Ges. I	für Sologes.	Whistling, Lpz. 1849 (1840).
28	3 Romanzen	„ Pfte.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1840 (1840).
29	3 Gedichte v. Geibel . . .	„ Mst. Ges. Pst.	„ „ „ 1841 (1840).
30	„ „ „ . . .	„ Sologes.	Bote & Bock, Berlin 1841 (1840).
31	3 Ges. v. Chamisso . . .	„ „	Cranz, Hamburg 1841 (1840).
32	4 Klavierstücke	„ Pfte.	Schuberth, Lpz. 1841 (1838/39).
33	6 Lieder	„ M.-Ch.	„ „ 1842 (1840).
34	4 Duette	„ Sop. Ten.	Klemm, Lpz. 1841 (1840).
35	12 Ged. v. Kerner, 2 Hefte	„ Sologes.	„ „ 1841 (1840).
36	6 Gedichte v. Reinick . .	„ „	Schuberth, Lpz. 1842 (1840).
37	»Liebesfrühling« v. Rückert	„ Sologes.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1841 (1840).
38	1. Symphon. (B)	„ gr. Orch.	„ „ „ 1841 (1841).
39	»Liederkreis« v. Eichendorff	„ Sologes.	Haslinger, Wien 1842 (1840).
40	5 Gedichte v. Andersen . .	„ „	Lose & Olsen, Kopenhg. 1842 (1840).
41	3 Quartette	„ Streichinstr.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1843 (1842).
42	»Frauenliebe u. -leben«.	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1843 (1840).
43	Drei zweistimmige Lieder.	„ Ges.	Simrock, Bonn 1844 (1840).
44	Quintett	„ Pfte. u. Str.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1843 (1842).
45	Romanzen u. Balladen I.	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1844 (1840).
46	Andante u. Variationen .	„ 2 Pfte.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1844 (1843).
47	Klavierquartett	„ Pfte. u. Str.	Whistling, Lpz. 1845 (1842).
48	»Dichterliebe«	„ Sologes.	Peters, Lpz. 1844 (1840).
49	Romanzen u. Balladen II	„ „	Whistling, Lpz. 1844 (1840).
50	»Paradies und Peri« . .	„ Sg.Ch.Orch.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1844 (1843).
51	Lieder u. Gesänge II . .	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1850 (vollst.) (1842).
52	Ouv., Scherzo, Finale . .	„ Orch.	Kistner, Lpz. 1846 (1841, 1845).
53	Romanzen u. Balladen III	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1845 (1840).
54	Konzert in A	„ Pfte. u. Orch.	Breitk. & Härt., Lpz. 1846 (1841, 1845).
55	5 Lieder v. Burns . . .	„ Ch.	Whistling, Lpz. 1847 (1846).
56	Studien für Pedalflügel .	„ Pfte.	„ „ 1845 (1845).
57	»Belsazar«, Ballade . . .	„ Sologes.	E. Stoll, Lpz. 1846 (1840).
58	Skizzen für Pedalflügel .	„ Pfte.	Kistner, Lpz. 1846 (1845).
59	4 Gesänge	„ Gem. Ch.	Whistling, Lpz. 1848 (1846).
60	6 Fugen üb. B. a. c. h . .	„ Orgel	„ „ 1847 (1845).
61	2. Symphonie (C)	„ gr. Orch.	„ „ 1848 (1845 u. 46).
62	3 Gesänge	„ M.-Ch.	„ „ 1848 (1847).
63	Trio	„ Pfte. u. Str.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1848 (1847).
64	Romanzen u. Balladen IV	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1847 (1841, 1847).
65	Ritornelle v. Rückert . .	„ M.-Ch.	Breitk. & Härtel. Lpz. 1849 (1847).
66	»Bilder a. Osten«	„ Pfte. 4 hd.	Kistner, Lpz. 1849 (1848).
67	Romanzen u. Balladen I.	„ gem. Ch.	Whistling, Lpz. 1849 (1840).
68	Album f. d. Jugend . . .	„ Pfte.	Schuberth, Lpz. 1849 (1848).
69	Romanzen I	„ Fr.-Ch.	Simrock, Bonn 1849 (1849).
70	Adagio u. Allegro	„ Pfte. u. Horn	Kistner, Lpz. 1849 (1849).

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erscheinungsjahr (Kompositionszeit).
71	Adventslied v. Rückert. .	für Sl. Ch. Or.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1849 (1848).
72	4 Fugen	„ Pfte.	Whistling, Lpz. 1850 (1845).
73	Phantasiestücke	„ Klar. u. Pfte.	Luchhardt, Kassel 1849 (1849).
74	Spanisches Liederspiel . .	„ Sologes. Ch.	Kistner, Lpz. 1849 (1849).
75	Romanzen u. Balladen II	„ gem. Ch.	Whistling, Lpz. 1850 (1849).
76	4 Märsche 1849.	„ Pfte.	„ „ 1840 (1849).
77	Lieder u. Gesänge III . .	„ Sologes.	„ „ 1841 (1840, 1850).
78	Duette	„ Sop. u. Ten.	Luchhardt, Kassel 1850 (1849).
79	Liederalbum f. d. Jugend	„ Sges. 1st. 2st.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1849 (1849).
80	2. Trio	„ Pfte. u. Str.	Schuberth, Lpz. 1850 (1847).
81	»Genoveva«	Oper	C. F. Peters, Lpz. 1850 (1847/48).
82	»Waldszenen«	für Pfte.	B. Senff, Lpz. 1851 (1848, 1849).
83	3 Gesänge	„ Sologes.	Schuberth, Lpz. 1850 (1850).
84	»Beim Abschied zu singen«	„ Ch. u. Blasi.	Whistling, Lpz. 1850 (1847).
85	12 Klavierstücke	„ Pfte. 4 hd.	Schuberth, Lpz. 1850 (1849).
86	Konzertstück	„ 4 Hörn. Orch.	„ „ 1851 (1849).
87	»Der Handschuh«, Ballade	„ Sologes.	Whistling, Lpz. 1851 (1850).
88	Phantasiestücke	„ Pfte. u. Str.	Kistner, Lpz. 1850 (1842).
89	6 Gesänge	„ Sologes.	„ „ 1850 (1850).
90	6 Geb. v. Lenau u. Requiem	„ „	„ „ 1851 (1850).
91	Romanzen II	„ Fr.-Ch.	Simrock, Bonn 1851 (1849).
92	Konzertst. (Intr. u. Allegro)	„ Pfte. u. Orch.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1852 (1849).
93	Motette „Verzweifle nicht“	„ M.-Ch. Org.	Whistling, Lpz. 1851 (1849).
94	3 Romanzen	„ Oboe	Simrock, Bonn 1851 (1849).
95	3 Ges. a. Byrons hebr. Ges.	„ Sologes.	„ „ 1851 (1849).
96	Lieder u. Gesänge IV . .	„ „	Whistling, Lpz. 1851 (1850).
97	3. Symphonie. Es . . .	„ gr. Orch.	„ „ 1851 (1850).
98	a) Lieder – b) Req. f. Mignon	„ Sg. u. Pfte.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1851 (1849).
99	»Bunte Blätter«	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1851 (1836/49).
100	»Braut v. Messina.« Ouv.	„ Orch.	Peters, Lpz. 1851 (1850/51).
101	»Minnespiel« a. »Liebesfrühling« v. Rückert . .	„ Sg. Ch.	Whistling, Lpz. 1852 (1846).
102	5 Stücke im Volkston . .	„ Vc.	Luchhardt, Kassel 1851 (1849).
103	Mädchenlied. v. E. Kulmann	„ Sologes. 2st.	Kistner, Lpz. 1851 (1851).
104	7 Lieder v. E. Kulmann .	„ Sologes.	„ „ 1851 (1851).
105	Sonate in a (1. Violinson.)	„ Vl. u. Pfte.	Hofmeister, Lpz. 1852 (1851).
106	»Schön Hedwig«, Ballade	„ Pfte. Dekl.	B. Senff, Lpz. 1853 (1849).
107	6 Gesänge	„ Sologes.	Luchhardt, Kassel 1852 (1851/52).
108	»Nachtlied« v. Hebbel . .	„ Ch. u. Orch.	Simrock, Bonn 1852 (1849).
109	»Ballszenen«	„ Pfte. 4 hd.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1853 (1851).
110	3. Trio	„ Pfte. Str.	„ „ „ 1852 (1851).
111	3 Phantasiestücke	„ Pfte.	Peters, Lpz. 1852 (1851).
112	»Rose Pilgerfahrt« . . .	„ Sl. Ch. Orch.	Kistner, Lpz. 1852 (1851).
113	»Märchenbilder«	„ Viola. Pfte.	Luchhardt, Kassel 1852 (1851).

Werk	Titel	Art	1. Verleger u. Erscheinungsjahr (Kompositionszeit)
114	3 Lieder f. Fr.-St. . . .	für Sologf. 3 st.	Simrock, Bonn 1853 (1853).
115	»Manfred«, dram. Gedicht	„ S. Ch. O. Dkl.	Breitk. & Härt., Lpz. 1852/53 1848/49).
116	»Der Königsohn«, Ballade	„ S. Ch. Orch.	Whistling, Lpz. 1853 (1851).
117	4 Husarenlieder.	„ Sologes.	B. Senff, Lpz. 1852 (1851).
118	3 Sonaten f. d. Jug. . .	„ Pfte.	Schuberth, Lpz. 1852 (1853).
119	3 Ged. a. Waldld. Pfarrius	„ Sologes.	„ „ 1853 (1851).
120	4. Symphonie (d)	„ gr. Orch.	Breik. & Härt., Lpz. 1853 1841,1851).
121	2. Violinsonate	„ Viol.	„ „ „ 1853 1851).
122	»Haidekn.« u. »Flüchtl.« Ball.	„ Pfte. u. Dkl.	B. Senff, Lpz. 1853 (1852).
123	Festouv. ü. d. Rheinweinlied	„ Ch. Orch.	Simrock, Bonn 1857 (1853).
124	»Albumblätter«	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1854 (1832/43).
125	5 heitere Gesänge. . . .	„ Sologes.	Schuberth, Lpz. 1853 (1851).
126	7 Zughetten	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1854 (1853).
127	Lieder u. Gesänge	„ Sologes.	W. Paul, Dresden 1854 (1850/51).
128	Ouvertüre zu »Jul. Cäsar«	„ gr. Orch.	Litolff, Braunschweig 1855 (1851).
129	Konzert in a	„ Vc.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1854 (1850).
130	»Kinderball«	„ Pfte. 4 hd.	„ „ „ 1854 (1853).
131	Phantasie	„ Viol.	Kistner, Lpz. 1854 (1853).
132	»Märchenerzählungen« . .	„ Pf. Viol. Kl.	Breitk. & Härtel, Lpz. 1854 (1853).
133	»Gesänge in der Frühe« .	„ Pfte.	Arnold, Elberfeld 1855 (1853).
134	Konzert-Allegro m. Introd.	„ Pfte. Orch.	B. Senff, Lpz. 1855 (1853).
135	Ged. d. Königin M. Stuart	„ Sologes.	Siegel, Lpz. 1855 (1852).
	Nachgelassene Werke:		
136	Ouv.» Herm. u. Dorothea«	„ Orch.	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1857 (51).
137	Jagdlieder	„ M.-Ch.	„ „ „ 1857 (1849).
138	Spanische Liebeslieder . .	„ Sg. Pft. 4 hd.	„ „ „ 1857 (1849).
139	»D. Sängers Fluch«, Ball.	„ Sl. Ch. Orch.	Arnold, Elberfeld 1858 (1852).
140	»B. Pag. u. Königst.«, Ball.	„ „ „ „	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1858 (52).
141	4 Gesänge	„ Doppel-Ch.	Kistner, Lpz. 1854 (1849).
142	4 Gesänge	„ Sologes.	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1858 (49).
143	»D. Glück v. Edenhall«, Ball.	„ Sl. Ch. Orch.	„ „ „ 1860 (1853).
144	»Neujahrslied v. Rückert«	„ „ „ „	„ „ „ 1861 (1849).
145	Romanzen u. Balladen III	„ gem. Ch.	Arnold, Elberfeld 1860 (1849).
146	Romanzen u. Balladen IV	„ „ „	„ „ 1860 (1849).
147	Messe	„ gm. Ch. Orch.	Rieter-B., Lpz., Winterthur 1862 (52).
148	Requiem	„ „ „	„ „ „ 1864 (1852).
	Werke ohne Opuszahl:		
—	Szenen a. Goethes »Faust«	„ Sl. Ch. Orch.	Friedländer, Berlin 1858 (1844/53).
—	»Der deutsche Rhein« . .	„ Sl. Ch. Pfte.	Friese, Lpz. 1840 (1840).
—	Soldatenlied	„ Sologes.	Rieter-B., Lpz., Winterthur
—	Scherzo und Presto . . .	„ Pfte.	„ „ „ 1866 (30/35).
—	Kanon, »An Alexis« . .	„ „	Kahnt, Lpz.
—	Klavierbgl. z. Bachs Violinf.	„ „	Breitk. & Härtel, Lpz. 1854 (1854).